

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Diplomová práce

Jan Lukáš

Recepce operního díla Bedřicha Smetany v úpravách
Jana Maláta.

Reception of Bedřich Smetana's operas in Jan Malát's arrangements.

Praha 2013

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Marta Ottlová

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 15. 8. 2013

.....

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucí práce Prof. PhDr. Martě Ottlové za odborné rady a připomínky.

Klíčová slova

Bedřich Smetana, Jan Malát, recepce opery, národní hudba, hudební úpravy

Keywords

Bedřich Smetana, Jan Malát, reception of opera, national music, musical arrangements

Abstrakt

Diplomová práce *Recepce operního díla Bedřicha Smetany v úpravách Jana Maláta* se věnuje typickému fenoménu hudebního života 19. století, prostředkování hudebního díla pomocí úprav. V tomto ohledu se zaměřuje na upravovatelskou činnost popularizátora díla Bedřicha Smetany, Jana Maláta, jehož úpravy sehrály významnou roli v procesu šíření Smetanovy tvorby. Práce zkoumá podobu Malátových úprav ve vztahu k původní podobě Smetanových oper a zaměřuje se i na změny ve společnosti, které vedly k nárůstu poptávky po interpretačně přístupné tvorbě. Na základě zkoumání dobové recepce operní tvorby Bedřicha Smetany se poté pokouší přiblížit důvody vydání úprav konkrétních děl.

Abstract

The thesis called *Reception of Bedřich Smetana's operas in Jan Malát's arrangements* deals with the typical phenomenon of 19th century musical life, e.g. music mediation in the form of arrangements. The thesis concentrates on a promoter Jan Malát and his arrangements of Bedřich Smetana's music. Jan Malát's arrangements played a substantial part in spreading Smetana's work. The thesis researches into Malát's nature of musical arrangements in relation to the original compositions of Smetana's operas. It also concentrates on changes in the society leading towards increase of demand for accessible music as far as the difficulty of interpretation is concerned. Based on the research of Bedřich Smetana's opera works reception, the thesis endeavours to describe reasons for publishing particular arrangements.

OBSAH

1 ÚVOD.....	8
2 STAV BĚDÁNÍ.....	11
3 DRUHOTNÁ EXISTENCE DÍLA.....	16
4 HLAVNÍ FUNKCE ÚPRAV V HUDBĚ 19. STOLETÍ.....	20
5 UPRAVOVATELSKÁ A PEDAGOGICKÁ ČINNOST JANA MALÁTA.....	24
6 RECEPCE OPERNÍ TVORBY BEDŘICHA SMETANY.....	28
6. 1 KONTEXT DOBY VZNIKU MALÁTOVÝCH ÚPRAV.....	29
6. 2 PŘEDPOKLADY ŠÍŘENÍ MALÁTOVÝCH ÚPRAV.....	32
6. 3 VZNIK ÚPRAV V KONTEXTU RECEPCE SMETANOVÝCH OPER.....	37
6.3.1 <i>Braniboři v Čechách</i>	37
6.3.2 <i>Prodaná nevěsta</i>	38
6.3.3 <i>Dalibor</i>	39
6.3.4 <i>Libuše</i>	40
6.3.5 <i>Dvě vdovy</i>	41
6.3.6 <i>Hubička</i>	42
6.3.7 <i>Tajemství</i>	43
6.3.8 <i>Čertova stěna a Viola</i>	44
6. 4 KATEGORIZACE MALÁTOVÝCH ÚPRAV.....	45
7 ZÁVĚR.....	55
8 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	57
9 SEZNAM OBRÁZKŮ.....	59
PŘÍLOHA 1.....	I
PŘÍLOHA 2.....	III

Předmluva

Ve své diplomové práci se zaměřím na typický fenomén hudebního života 19. století, prostředkování hudebního díla pomocí úprav. Předmětem mého zájmu je recepce operního díla Bedřicha Smetany v úpravách jeho významného popularizátora Jana Maláta. Pokusím se proto přiblížit rozmanité podoby úprav ve vztahu k původní podobě díla a jejich význam v procesu zpřístupnění díla širším vrstvám. Dále se zaměřím na hlavní funkce těchto úprav v kontextu českého kulturně-společenského života, důvody poptávky po nich i příčiny a předpoklady jejich dobové popularity a rozšíření.

1 Úvod

Jedním z typických rysů hudebního života 19. století je nárůst amatérského a poloprofesionálního provozování hudby. Pro potřeby domácího muzicírování a veřejných hudebních produkcí se tak začala hojně vydávat interpretačně méně náročná díla. Kompoziční počiny, které byly určeny nově vzniklé cílové skupině, jsou proto velmi dobrým příkladem přímého vlivu poptávky na vývoj hudební produkce. Výsledná podoba vznikajících skladeb totiž byla významným způsobem ovlivňována jejich zamýšleným využitím. Hudební nakladatelství proto vydávala velké množství děl, která byla v souladu s požadavkem větší přístupnosti. Snaha uspokojit estetické potřeby širších společenských vrstev společně s nutností uzpůsobit tvorbu jejím interpretačním možnostem tak do značné míry spoluformovala vývoj hudební kultury.

Významnou roli v dobové produkci měly úpravy operních děl. Zprostředkovávaly totiž měšťanstvu přístup k dílům světového repertoáru a staly se tak de facto jejich substitucí. Pro rozšiřující se praxi domácího a poloprofesionálního provozování hudby proto představují nepostradatelnou „pomůcku“ a mnohdy i jediné „médiu“ prostředkující kontakt s operou. V souvislosti s tímto fenoménem hudebního života 19. století Marta Ottlová a Milan Pospíšil v knize *Bedřich Smetana a jeho doba*¹ poznamenávají, že se jednalo o prostředek, který představoval „často důležitější způsob hudebního uvědomování měšťanských vrstev a koneckonců i skladatelů než tradiční formy (koncert a divadlo), které se v mnohých centrech teprve vytvářely.“² Úpravy operních děl jsou proto velmi cenným pramenem pro poznání doby, který by měl být prostřednictvím odborných prací důkladněji zhodnocen.

¹ OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan. *Bedřich Smetana a jeho doba*, Praha 1997. (dále citováno jako *Bedřich Smetana a jeho doba*)

² *Bedřich Smetana a jeho doba*, studie *Uvažování nad situací v českém hudebně vědném bádání o 19. století*, s. 27.

Pro studium dalších forem existence opery se v kontextu české hudby 19. století jeví díla Bedřicha Smetany³ bezesporu jako ten nejvhodnější příklad, protože četností vydaných úprav dobové produkci dominovala. Ke kompozičně nejaktivnějším upravovatelům operního díla Bedřicha Smetany patřil Jan Malát⁴, jehož množství rozmanitých úprav zahrnuje od ryze instruktivních až po virtuózní. Je proto vhodným příkladem pro zkoumání dobového vkusu, interpretačních možností hudebníků z řad měšťanských vrstev i způsobu šíření a popularizace uměleckých děl prostřednictvím esteticky náročné i „nenáročné“ hudby.

Tato díla jsou navíc cenným dokladem upravovatelovy představy o tom, co je v operní partitуре funkčně důležité pro možnost další existence díla v širším prostředí a zprostředkovávají nám tak jeho chápání „podstaty“ upravovaného hudebního díla. Kompoziční redukce původní hudební struktury tak vypovídají i o hudebním intelektu recipientů, protože upravovatelé díla zpřístupňovali v takové podobě, aby byla pokud možno srozumitelná širším vrstvám posluchačů. Tyto formy druhotné existence Smetanových oper jsou u Maláta navíc nadmíru různorodé. Ve svých úpravách se totiž neomezil pouze na žánr salonní hudby, zejména klavírní a houslové směsi, nýbrž vytvořil několik klavírních výtahů Smetanových oper a výňatky z nich začlenil i do svých škol instrumentální hry.

Přestože se úpravám Smetanových oper věnovalo mnoho skladatelů, Vratislav Vycpálek ve své knize *Jan Malát. Život a dílo*⁵ zmiňuje dopis⁶ významného „bojovníka“ za Smetanu Karla Teigeho⁷, který vypovídá mnohé i o Malátově postavení mezi ostatními upravovateli. „Dobrý znalec věci, dr. Teige, když byl z Německa žádán, aby navrhl vhodného českého hudebníka pro smetanovské

³ Bedřich Smetana, narozen 2. 3. 1824 v Litomyšli, zemřel 12. 5. 1884 v Praze

⁴ Jan Křtitel Malát, narozen 16. 6. 1843 ve Starém Bydžově, zemřel 2. 12. 1915 v Praze

⁵ VYCPÁLEK, Vratislav. *Jan Malát. Život a dílo*, Praha 1944. (dále citováno jako Jan Malát. Život a dílo)

⁶ Vycpálek bohužel neuvádí informace o místě uložení dopisu. Jelikož se mi jej nepodařilo dohledat, nebylo možné znění dopisu ověřit.

⁷ Karel Teige, narozen 23. 10. 1859 v Čáslavi, zemřel 20. 2. 1896 v Roudnici nad Labem.

*úpravy, napsal Malátovi v srpnu 1892: „... tu jsem ovšem nemohl, než dle nejlepšího svědomí jmenovati Vás jako odborníka k tomu nejlepšího...” a toto vysvědčení má jistě velikou váhu.”*⁸ Obsah tohoto dopisu je cenný zejména i díky té skutečnosti, že v dobových periodikách nevyšly žádné kritiky Malátových úprav. Nalézt v nich můžeme bohužel pouze krátká oznámení informující o vydání těchto děl.

V souvislosti s kvantitativním nárůstem vydávané produkce je však nutné si uvědomit, že značná část dobového repertoáru mnohdy neměla ambici být tvorbou na kvalitativně vysoké umělecké úrovni a nebyla ani určena ke kontemplativnímu poslechu. Při hodnocení Malátovy tvorby je proto nezbytné posuzovat díla především na základě jejich specifického určení. Příkladem toho je i oblast Malátovy instruktivní klavírní literatury, a to především té, která byla zaměřena na elementární základy hry. Třebaže v ní převaha technické látky mnohdy nemusela poskytovat dostačující příležitost k rozvoji hudebního cítění žáka, nepřítomnost „umělecké kvality“ přesto zásadním způsobem neznemožňovala plnění její zamýšlené pedagogické funkce. Množství funkcí se však i díky kompoziční pestrosti Malátovy tvorby značně rozšířilo. Při hodnocení je tedy nutné brát zřetel na sféru určení vydávaných děl a zohlednit jejich funkční orientaci.

V této práci se proto pokusím přiblížit rozličné formy druhotné existence Smetanových oper v úpravách Jana Maláta s ohledem na podobu, proměny a význam v procesu jejich zpřístupňování veřejnosti.

⁸ Jan Malát. Život a dílo, s. 119.

2 Stav bádání

Operní tvorbě Bedřicha Smetany je věnováno poměrně značné množství odborných prací. Oblast jejich úprav však zůstala téměř stranou zájmu, i když se významně podílely na procesu pronikání oper do povědomí obyvatelstva. Ve výčtu literatury pojící se s mým tématem jsem se proto zaměřil zejména na práce, které se věnují skladatelské a upravovatelské činnosti Jana Maláta. Dále poté zmiňuji práce, které se zabývají problematikou prostředkování hudby pomocí rozmanitých úprav a dobovými receptivními postoji.

Stěžejním pramenem informujícím o životě a díle Jana Maláta je již v úvodu zmíněná biografie z pera Vratislava Vycpálka *Jan Malát. Život a dílo*⁹. Tato kniha vyšla při příležitosti stého výročí narození skladatele a autor v jejím úvodu poznamenává, že hlavní motivací k jejímu napsání byla snaha „vytvořit typický obraz všech našich hudebních pedagogů, bohužel tak často přezíraných“¹⁰ za pomoci vylíčení Malátova života. Vycpálek skladatele líčí jako velmi významnou osobnost českého kulturního života druhé poloviny 19. století a detailně se věnuje jeho kompoziční, pedagogické i upravovatelské činnosti. Vyzdvihuje zejména poslední zmíněný okruh, kdy píše: „čím je totiž Smetana české hudbě, tím je Malát v úpravách národních písní.“¹¹ Kniha je však pouze „zkráceným výtahem“¹² Vycpálkovy disertační práce *Jan Malát, český hudební pedagog a skladatel*¹³, která se v originále i opisech naneštěstí ztratila. Je tak bohužel ochuzena o „všechny notové příklady a všechny partie, zajímavící jen odborníky.“¹⁴ Jestliže knize *Jan Malát. Život a dílo* předcházela ztracená disertační

⁹ VYCPÁLEK, Vratislav. *Jan Malát. Život a dílo*, Praha 1944. (dále citováno jako Jan Malát. Život a dílo)

¹⁰ Jan Malát. Život a dílo, s. 5.

¹¹ Jan Malát. Život a dílo, s. 120.

¹² Jan Malát. Život a dílo, s. 5.

¹³ VYCPÁLEK, Vratislav. *Jan Malát. Český hudební pedagog a skladatel*, disertační práce FF UK, Praha 1929.

¹⁴ Jan Malát. Život a dílo, s. 5.

práce, obdobně je tak tomu i v případě knihy *Mládí Jana Maláta*¹⁵. Ta je totiž v seznamu prací¹⁶, které Vycpálek o Malátovi napsal, uvedena jako „začátek ztracené disertace“. Nicméně podle textu na předešlé knihy *Jan Malát. Život a dílo* této ztracené disertační práci měla navíc předcházet i seminární práce. Přestože je i ta bohužel ztracená, její podoba s největší pravděpodobností odpovídá textu knihy *Mládí Jana Maláta*¹⁷. V jejím úvodu totiž Vycpálek v souvislosti se svou ztracenou studentskou prací poznamenává: „ponechávám svou práci v nezměněné podobě, jak byla napsána před dvaadvaceti lety.“¹⁸ Tato věta velmi dobře charakterizuje podobu i dalších Vycpálkových odborných textů, v nichž i s delším časovým odstupem nedošlo téměř k žádnému posunu v pohledu na život a tvorbu Jana Maláta. Tento fakt se jakožto problematický jeví zejména díky skutečnosti, že Vycpálkovy texty se staly jakousi neměnnou informační základnou pro většinu autorů, kteří se ve svých pracích následně věnovali kompoziční či pedagogické činnosti Jana Maláta. Toto by sám o sobě nebyl problém, kdyby však Vycpálkovy texty „netrpěly“ až přílišnou nekritičností.

Příkladem přejímání Vycpálkových konstatování, poznatků a formulací je příspěvek Miluše Obešlové *Jan Malát*¹⁹, který byl zveřejněn u příležitosti 4. *Webové konference Hudební výchova 2009* pořádané Katedrou hudební výchovy Pedagogické fakulty Ostravské univerzity. Autorka se ve své práci bohužel uchýlila pouze k jakési redukci Vycpálkova textu²⁰, kdy dokonce ponechala i shodné názvy kapitol. Práce se tak liší pouze rozsahem předkládaného textu, nikoliv však jejím obsahem.

¹⁵ VYCPÁLEK, Vratislav. *Mládí Jana Maláta. Malátova rodina a jeho dětství*, Praha 1940. (dále citováno jako *Mládí Jana Maláta. Malátova rodina a jeho dětství*)

¹⁶ Jan Malát. *Život a dílo*, seznam se nachází na neočíslované straně v závěru knihy.

¹⁷ Text této studie vyšel pod stejným názvem v témže roce nejprve v *Hudebním věstníku*. Záměrně však jako primární zdroj uvádím separátní otisk této práce, protože v něm došlo k dalšímu rozšíření textu o soupis děl. Nerozšířený text viz VYCPÁLEK, Vratislav. *Mládí Jana Maláta*, v: *Hudební věstník XXXIII*, Praha 1940, č. 6.

¹⁸ *Mládí Jana Maláta. Malátova rodina a jeho dětství*, s. 3.

¹⁹ OBEŠLOVÁ, Miluše. *Jan Malát*, Dostupný z WWW: <http://konference.osu.cz/khv/2009/file.php?fid=12>.

²⁰ Jan Malát. *Život a dílo*

V současné době je v souvislosti s Janem Malátem mnohdy zmiňován jeho eklekticismus, kupříkladu v medailonu z roku 2008 od Oldřicha Pulkerta *Malát Jan Křtitel*²¹. K této klasifikaci sice přistupuje již Vycpálek, ale jeho hodnocení v žádném případě nevyznívá pejorativně jako negativní hodnotící soud, ale právě naopak. V závěru své knihy totiž poznamenává: „*Jan Malát se tedy zasloužil o českou hudbu jako pedagog a jako skladatel. Pod těmito pojmy jsou zahrnuty i všechny ostatní jeho činnosti – hlavně upravovatelská, lexikografická a propagační. Bude vždy počítán mezi přední representanty novočeské hudební školy Smetanovy. Je sice jen českým eklektikem, ale přesto – či právě proto – je jeho podíl na naší hudební produkci tak značný, že není třeba litovati energie, nutné k vyličení jeho díla. Výstižně zdá se nám tu mínění kdesi vyslovené, že práce eklektika prospěje často umění více, než dílo neseriosního osobitého talentu.*“²²

Vycpálkův zájem o Maláta s největší pravděpodobností pramení ze skutečnosti, že Josef Vycpálek²³, autorův otec, byl přítelem skladatele. Přestože se Vycpálkem podaný obraz skladatele ve výše zmíněných knihách může do značné míry jevit jakožto idealizovaný, jeho zásadní přínos spočívá především v detailním přiblížení umělcova života, a to i díky začlenění osobních vzpomínek skladatelovy ženy Anny Malátové a dcery Oldřišky Petrové-Malátové²⁴, ve zhotovení podrobných soupisů díla a zejména poté v popularizaci Malátovy tvorby. K té přistoupil již na počátku své publikační činnosti, kdy v Malátově nekrologu²⁵ přichází se skladatelskou osou, ke které se následně opakovaně ve svých textech navrácí. „*Byltě zesnulý obdivovatelem a upravovatelem B. Smetany, vrstevníkem a ctitelem A. Dvořáka a přítelem a spolupracovníkem Fibichovým.*“²⁶ Tuto linii připomíná i téměř o třicet let později

²¹ PULKERT, Oldřich. *Malát Jan Křtitel*, Dostupný z WWW:

< <http://opres.blog.cz/0804/malat-jan-krtitel> >. (dále citováno jako Malát Jan Křtitel)

²² Jan Malát. *Život a dílo*, s. 124.

²³ Josef Vycpálek (1847 - 1922), český hudebník a zpěvák, sběratel písní a tanců.

²⁴ Jan Malát. *Život a dílo*, s. 6.

²⁵ VYCPÁLEK, Vratislav. Jan Malát, *Česká hudba XXI*, Kutná Hora 1915, č. 8-9, s. 27 – 29. (dále citováno jako Jan Malát, *Česká hudba XXI*)

²⁶ Jan Malát, *Česká hudba XXI*, s. 27.

v lehce obměněné a rozšířené podobě. „*Hned po našich předních skladatelích je Malát jmenován hlavně zásluhou svých národních písní. Řada zní: Smetana, Dvořák, Fibich, Bendl, Malát.*“²⁷

Tuto akcentaci následnictví můžeme nalézt napříč téměř všemi jeho odbornými příspěvky. Vycpálek své práce tímto zdůrazňováním Malátova postavení v české hudební kultuře v mnoha případech uvozuje. Vyličení skladatele jako nástupce Bedřicha Smetany je tak přítomné kupříkladu i v jeho další knize *Nejkrásnější vánoce skladatele Maláta*²⁸, kde píše: „*Loni přinesla naše novoročenka několik slov o studentských vánocích mistra B. Smetany v Plzni. Letošní jde značně blíže. Ne do Plzně, ale na Smíchov, ne století zpět, ale jen 65 let, ne již k mistru Smetanovi, ale k jednomu z jeho nejoddanějších stoupenců a následovníků velkému upravovateli našich lidových písní, pilnému skladateli a jednomu z našich největších hudebních pedagogů Janu Malátovi.*“²⁹ Co se dalších příspěvků z pera Vratislava Vycpálka týče, záměrně jsem se na tomto místě omezil pouze na jeho rozsáhlejší práce a nezmiňuji ty, které de facto pouze shrnují základní data o životě a díle Jana Maláta. K těmto stručným nástinům patří především kratší články v dobových periodikách³⁰, které vycházely zejména při příležitosti výročí skladatelova narození či úmrtí.

Především pedagogickému významu Jana Maláta se ve své diplomové práci z roku 1954 *Fibich-Malátova klavírní škola*³¹ věnuje Zuzana Studeníková. Na základě analýzy tohoto díla³² mu přisuzuje významné místo mezi českými klavírními školami a teoretickými pojednáními o klavírní hře.

²⁷ Jan Malát. *Život a dílo*, s. 123.

²⁸ VYCPÁLEK, Vratislav. *Nejkrásnější vánoce skladatele Maláta*, Praha 1940. (dále citováno jako *Nejkrásnější vánoce skladatele Maláta*)

²⁹ *Nejkrásnější vánoce skladatele Maláta*, s. 3.

³⁰ Detailní soupis prací Vratislava Vycpálka o Janu Malátovi se nachází v závěru knihy *Jan Malát. Život a dílo*, viz poznámka číslo 16.

³¹ STUDENÍKOVÁ, Zuzana. *Fibich-Malátova klavírní škola*, diplomová práce FF UK, Praha 1954.

³² Zdeněk Fibich a Jan Malát. *Velká theoreticko-praktická škola pro piano. K soustavnému vyučování od prvních počátků až k dokonalosti virtuosní*, Praha 1883 – 1899.

Důležitým příspěvkem, který ozřejmuje proces zpřístupnění Smetanových oper obecnstvu za pomoci rozličných úprav, je článek Milana Pospíšila *Prodaná nevěsta v kuchyni a na ulici*³³. Přestože se v něm autor nevěnuje Malátovým úpravám, dokládá dobový význam operních transformací pro uspokojení poptávky obecnstva i šíření díla samotného. Současně se však zabývá i nehudebními formami její prezentace, které se „podstatně podílely na utváření prestiže *Prodané nevěsty* jako obecně přijatého ideálu národní opery a neodmyslitelně patří k dějinám její recepce“³⁴ a uvádí příklady z doby od jejího vzniku až po současnost.

Dalším odborným textem, který se úzce pojí s tématem mé práce, je již v úvodu zmíněná kniha Marty Ottlové a Milana Pospíšila *Bedřich Smetana a jeho doba*³⁵. Autoři se v ní v několika dílčích studiích mimo jiné zabývají problematikou proměnlivé existence díla, dějinami recepce i konkrétními dobovými receptivními postoji. Diplomová práce Petra Kadlece *Pražská recepce Smetanových oper 1884 - 1900*³⁶ je cenným příspěvkem mapujícím vývoj pohledu na Smetanovu tvorbu ve zkoumaném období. Autor se v ní zabývá receptivními reakcemi v dobové publicistice, které následně interpretuje.

³³ POSPÍŠIL, Milan. *Prodaná nevěsta v kuchyni a na ulici*, v: *Dějiny a současnost 24*, Praha 2002, č. 6, s. 22 – 26. (dále citován jako *Prodaná nevěsta v kuchyni a na ulici*)

³⁴ *Prodaná nevěsta v kuchyni a na ulici*, s. 22.

³⁵ OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan. *Bedřich Smetana a jeho doba*, Praha 1997. zejména studie *Proměny hudby v městské společnosti*, s. 36 – 45. (dále citováno jako *Bedřich Smetana a jeho doba*)

³⁶ KADLEC, Petr. *Pražská recepce Smetanových oper 1884 – 1900*, diplomová práce FF UK, Praha 2006.

3 Druhotná existence díla

Proces prostředkování hudebních děl za pomoci rozličných transformací a úprav lze doložit již na počátku 14. století. Dle Malcolma Boyda³⁷ jsou prvním dohledatelným příkladem tohoto dvě intabulace motet v *Robertsbridge Manuscript*³⁸. Jedná se o úpravy vokální polyfonie pro klávesové nástroje z přílohy *Roman de Fauvel*³⁹. V souvislosti s vynálezem nototisku a dalším vývojem nástrojů v 16. století se intabulace původně vokální tvorby začaly hojně šířit a získávat na popularitě zejména v dnešním Německu, Itálii, Španělsku a Francii, a to nejen v úpravách pro klávesové nástroje, ale kupříkladu i pro loutnu či vilhuelu⁴⁰. V souvislosti s *Robertsbridge Manuscript* však Boyd poznamenává, že se nejednalo o „pouhou transkripci vokálního originálu“, protože „tyto intabulace obsahují zdobné rozpracování vrchního partu, které je nepochybně instrumentální ve svém pojetí.“⁴¹ Toto tvrzení poukazuje na skutečnost, že již ve 14. století byla výsledná podoba a forma úprav přímo určována jejich zamýšleným užitím. Docházelo v nich tedy k přizpůsobení hudební materie specifikám a možnostem daného nástroje.

Zaměříme-li se však na samotné vymezení pojmu úprava, je zřejmé, že jeho chápání procházelo v průběhu doby poměrně značnými proměnami. Kupříkladu podle Ferruccia Busoniho⁴² je proces úpravy díla přítomen de facto již na počátku jeho komponování. Autor argumentuje tím, že „notový zápis je

³⁷ BOYD, Malcolm. Arrangement, v: SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. II, 2. vyd. London 2001, s. 65 - 71. (dále citováno jako Malcolm Boyd. Arrangement)

³⁸ *Robertsbridge Manuscript* (GB-Lbl Add. 28550)

³⁹ *Roman de Fauvel* (F-Pn fr. 146.)

⁴⁰ Malcolm Boyd. Arrangement, s. 67.

⁴¹ Malcolm Boyd. Arrangement, s. 66. cit. v překladu vlastním.

⁴² Ferruccio Dante Michelangelo Busoni, narozen 1. 4. 1866 v Empoli, zemřel 27. 7. 1924 v Berlíně.

sám o sobě transkripce abstraktní ideje."⁴³ Přestože se toto pojetí může do určité míry jevit jakožto nadsazené, dle Busoniho je tato úprava prvotní ideje určujícím a mnohem zásadnějším momentem než jeho případná transformace pro jiné instrumentální obsazení. Ve své knize píše: „*idea se stává sonátou či koncertem; toto je již úpravou originálu. Od této první transkripce k druhé je relativně krátký a nedůležitý krok. Přesto, celkově vzato, lidé dělají poprask pouze kvůli té druhé.*“⁴⁴ Bere tak za určující samotnou hudební myšlenku díla a připouští mnohost úprav pro rozličná instrumentální obsazení.

V souvislosti s tímto názorem na další formy existence díla je však nutné zmínit, že Busoni se sám velmi intenzivně věnoval úpravám, zejména poté dílu Johanna Sebastian Bacha. Jeho *Umění fugy*⁴⁵ je v tomto ohledu velmi dobrým příkladem rozdílných přístupů k interpretaci, a to především díky neopatření rukopisu údaji o tempech, dynamice či instrumentaci. Přestože absence těchto informací vedla na vědeckém poli k mnoha sporům, nemožnost prohlásit konkrétní nástrojovou kombinaci za „autentickou“ tak vlastně zabránila nadřazení jedné verze druhé. Ačkoliv *Umění fugy* tyto nové přístupy díky nepřítomnosti bližší specifikace vyžaduje, stav, kdy de facto každá interpretace je úpravou, nás tak opět přivádí k výše zmíněné myšlence Ferruccia Busoniho, nadřazení hudební myšlenky instrumentálnímu obsazení. Tento názor poukazuje na široké spektrum jevů, které se pojí s problematikou prostředkování hudby hudbou. Zcela zásadní otázkou je proto vlastní podstata existence díla. Té se ve své knize *Hudební estetika*⁴⁶ věnuje i Jan Vičar. Příkladem je mu *Poem*⁴⁷ Zdeňka Fibicha⁴⁸. Dílo je vhodným příkladem především díky té

⁴³ BUSONI, Ferruccio. Value of the Transcription, v: *The Essence of Music and Other Papers*, New York 1965, s. 87. (dále citováno jako Value of the Transcription)

⁴⁴ Value of the Transcription, s. 88. cit. v překladu vlastním, původní text viz příloha 2.

⁴⁵ *Die Kunst der Fuge*, BWV 108.

⁴⁶ VIČAR, Jan – DYKAST, Roman. Rozjímání nad *Poemem* Zdeňka Fibicha, v: *Hudební estetika*, Praha 1998, s. 38 – 45. (dále citováno jako Rozjímání nad *Poemem* Zdeňka Fibicha)

⁴⁷ Centrální téma vychází z *Upomínky* č. 139, op. 41, č. 6 pod názvem *Večery na Žofíně* z první řady cyklu *Nálady, dojmy a upomínky*, op. 41 Hud. 311, 1892 (?) – 1894. Zdeněk

skutečnosti, že se populárním stalo až poté, co bylo upraveno. Přestože Vičar klade otázky, co je podstatou bytí skladby a zdali je „možné ji aranžovat pro jiná obsazení? Nebo ji dokonce překomponovat či vybírat z ní k provozu jen některé části“⁴⁹, odpovědi jsou jím v textu bohužel pouze naznačeny. Podle Vičara „*tyto otázky řeší kritická vydání děl, ale i vlastní – vždy nedokonalá a konfliktní – hudební praxe.*“⁵⁰

S měnící se dobovou provozovací praxí však docházelo i k proměnám receptivních postojů. Při zaobírání se druhotnými formami existence díla je tak nutné reflektovat konkrétní specifika hudebního života daného období a již v úvodu zmíněnou sféru určení díla. Studium funkcí a situovanosti prováděné hudby proto vyžaduje i zkoumání sociálního kontextu, který přímo ovlivňuje „rozumění“ hudbě. Mnohé „simplifikující“ úpravy totiž zohledňují percepční limity posluchačů a zprostředkovávají hudbu v takové formě, aby jí bylo rozuměno. Na tyto percepční limity posluchačů poté působí především jejich hudební intelekt a zkušenost, které jsou formovány prostředím, v němž je získávají. Při studiu přijetí díla a jeho dalších úprav by tak měl být brán zřetel i na hudební zkušenost konkrétních společenských vrstev.

V odborné literatuře se bohužel často setkáme pouze s omezením se na analýzy dobových receptivních postojů, které mají za předmět zájmu umělecké dílo v jeho původní podobě a nezahrnují formy jeho druhotné existence, a to přesto, že se právě tyto mnohdy významným způsobem podílely na procesu jeho osvojení veřejností a jsou tak cenným pramenem pro poznání působení konkrétního díla na společenské vědomí. Ačkoliv by tedy proměny díla jakožto živá součást hudebního repertoáru měly být předmětem zkoumání badatelů, redukuje se pozornost odborníků při volbě recipovaného materiálu téměř výhradně na jeho „ideální“ podobu bez ohledu na skutečnost, že úpravy

Fibich ji následně instrumentoval a upravil do podoby orchestrální selanky *V podvečer* op. 39 Hud. 306 a stala se jeho nejpopulárnější skladbou. Byla však proslavena i Janem Kubelíkem v úpravě pro housle a klavír pod názvem *Poem*.

⁴⁸ Zdeněk Fibich, narozen 21. 12. 1850 ve Všebořicích u Dolních Kralovic, zemřel 15. 10. 1900 v Praze.

⁴⁹ Rozjímání nad Poemem Zdeňka Fibicha, s. 40.

⁵⁰ Rozjímání nad Poemem Zdeňka Fibicha, s. 40.

mnohdy zastupovaly díla samotná. V souvislosti s opomíjením úprav a zaměřením se pouze na původní podobu díla Hans Keller v článku „Arrangement for or against?“⁵¹ poněkud provokativně poznamenává: „Vskutku projevujeme proořadou potřebu autenticity, a to natolik bezmyšlenkovitě, že se to jeví trochu jako kolektivní nutkání, obsedantní neuróza.“⁵²

Ve spojitosti s „úpravami“ díla Bedřicha Smetany se v našem kulturním prostředí rozvinula debata především díky slavnostnímu zahajovacímu koncertu festivalu *Pražské jaro* 1996. Nastudování britského orchestru London Classical Players se sirem Rogerem Norringtonem však vyvolalo polemiku, a to přesto, že se nejednalo o úpravu, ale o pokus o historicky poučené podání. „Nejradikálnější“ příspěvek k odborné diskusi byl článek Jarmila Burghausera⁵³, který pojetí „historiomanských fundamentalistů“ pokládal za „výplod autistické psychiky“. V závěru svého článku však zmiňuje skutečnost, která se bezesporu jeví jako pozitivní. Dle jeho soudu je pro „chudáka Smetanu“ celosvětové turné s *Mou vlastí* „životním ohrožením“. Autor však připouští, že „do světového repertoáru se dostala vlastně jen *Vltava*“ a přestože Norringtonovu interpretaci odsoudil jako „karikaturu [...] mezi extrémy flašinetového a zase dechového zvuku“, fakt, že v tomto podání přilákala obecnost celého světa jako cyklus, můžeme hodnotit jako službu hudbě Bedřicha Smetany. Jestliže tedy uspokojení společenské poptávky po historicky poučené interpretaci pozitivně přispělo k šíření Smetanovy hudby, obdobně by mělo být pohlíženo i na oblast Malátových úprav. I v tomto případě totiž šlo o vyhovění poptávce, které rovněž napomohlo popularizaci Smetanových oper.

⁵¹ KELLER, Hans. Arrangement for or against?, v: *The Musical Times*, vol. 110, no. 1511, London 1969, s. 22 – 25. (dále citováno jako Arrangement for or against?)

⁵² Arrangement for or against?, s. 23. cit. v překladu vlastním.

⁵³ BURGHAUSER, Jarmil. Tyranie snobismu, v: *Harmonie*, 1996, č. 7, s. 19 – 22.

4 Hlavní funkce úprav v hudbě 19. století

V době před vznikem a rozšířením nahrávacích technologií, které prostřednictvím audio nosičů nabízejí téměř neomezený přístup k hudební produkci, vycházelo tiskem poměrně velké množství úprav děl, jež umožňovalo kontakt s koncertním a operním repertoárem. Přestože tato praxe nezapočala v 19. století, došlo právě v tomto období k jejímu značnému rozšíření, a to zejména kvůli nárůstu amatérského a poloprofesionálního provozování hudby.

Díky rozmanité škále podob úprav je však nutné se zaměřit na již v úvodu zmíněnou sféru určení a při posuzování dobové produkce rozlišit oblast děl adresovaných k provádění amatéry či poloprofesionály a oblast úprav určených profesionálům. Zatímco výsledná podoba děl pro první skupinu hráčů byla ovlivňována především jejich interpretačními limity a docházelo v nich tak k často nezbytné redukci výchozího hudebního materiálu, na podobu úprav určených profesionálům či virtuózům naopak působila snaha o maximální možné vystižení jednotlivých složek díla a mnohdy i úsilí demonstrovat interpretovu bravuru a dokonalé ovládnutí nástrojové hry.

Typickým příkladem interpretačně náročných transkripcí jsou úpravy Franze Liszta⁵⁴. Nevěnoval se však pouze přepracovávání vlastní tvorby, ale i dílům dalších skladatelů. Díky své bohaté koncertní činnosti, kdy na program pravidelně zařazoval i klavírní úpravy skladeb ostatních autorů, tak značně přispěl kupříkladu k popularizaci díla Franze Schuberta⁵⁵.

⁵⁴ Franz Liszt, narozen 22. 10. 1811 v Raidingu u Šoproně, zemřel 31. 7. 1886 v Bayreuthu

⁵⁵ GERLING, Cristina Caparelli. Franz Schubert and Franz Liszt: A Posthumous Partnership, v: WITTEN, David (ed.), *Nineteenth-Century Piano Music: Essays in Performance and Analysis*, New York 1997, s. 207.

Za jednu z hlavních funkcí úprav tak můžeme bezesporu označit popularizaci dobové i starší tvorby. Seznamování se s plody hudební tvořivosti prostřednictvím úprav proto plnilo důležitou vzdělávací funkci. Tento zprostředkovávaný kontakt byl pro velkou část veřejnosti totiž mnohdy jediným způsobem obeznámení se s esteticky náročnými díly. V souvislosti s fenoménem zprostředkování hudebního díla pomocí úprav Marta Ottlová s Milanem Pospíšilem ve své knize *Bedřich Smetana a jeho doba*⁵⁶ poznamenávají, že sehrálo „důležitou roli v procesu hudebního uvědomování kulturní veřejnosti českého města.“⁵⁷

Veřejné hudební produkce se však kromě uspokojení estetických potřeb měšťanstva významným způsobem podílely i na procesu socializace. Spoluvytvářením prostoru pro společenský styk tak plnily důležitou sociální funkci. České měšťanské vrstvy svou společenskou pozici během 19. století totiž upevňovaly nejenom ekonomicky, ale zároveň i kulturně. K naplňování sociální role do značné míry patřila i účast na veřejných formách společenského života. O včlenění jedince do společnosti tedy nerozhodoval pouze jeho socioekonomický status.

Nový životní postoj, hodnotový systém a estetické normy však byly společným znakem pro vzestup měšťanstva i v dalších evropských zemích. Nelze tedy hovořit o na sobě zcela nezávislých projevech lokálních kultur, autonomních kulturních systémů rozdílných regionů. Působení sociokulturních regulativů však zároveň vtisklo uměleckým projevům jednotlivých regionů jejich specifický ráz, a proto se kupříkladu v rámci habsburské monarchie, mnohonárodnostní a multikulturní říše, logicky setkáme s některými odlišnostmi. V kontextu českého prostředí bylo charakteristické především úzké propojení hudební produkce s národně uvědomovacím procesem.

⁵⁶ OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan. *Bedřich Smetana a jeho doba*, Praha 1997. (dále citováno jako *Bedřich Smetana a jeho doba*)

⁵⁷ *Bedřich Smetana a jeho doba*, studie *Proměny hudby v městské společnosti*, s. 44.

V souvislosti s obrozeneckými snahami 2. poloviny 19. století a společensko-vlasteneckým posláním hudby je proto nutné zmínit i úpravy lidových písní. Daný produkční okruh byl obohacován o četné sbírky písní pro sólový zpěv s harmonickým doprovodem i čistě instrumentální úpravy. Ty se následně stejně jako úpravy orchestrální a operní literatury uplatnily nejen v oblasti domácího muzicírování, ale značnou popularitu získaly i ve veřejném hudebním životě. Vznikaly tak četné úpravy děl, které neměly pouze uspokojit estetickou potřebu širších vrstev, ale zároveň si kladly za cíl dopomoci i k jejich dalšímu rozšíření.

Zájmu o pěstování hudby v měšťanských domácnostech a hudebních salonech využili nakladatelé a začali hojně vydávat společností poptávanou tvorbu. Hudební aktivita měšťanstva podnítila i zakládání soukromých vzdělávacích ústavů a uplatnění našlo i mnoho soukromých pedagogů. Díky nárůstu poptávky po výuce instrumentální hry a zpěvu proto vzrostla i poptávka po hudebně-pedagogických dílech, ve kterých můžeme najít i jednoduché stylizace lidových písní a úryvky z oper. Tyto úpravy tak kromě popularizační funkce sloužily i pedagogickým účelům a lze tedy hovořit o edukativní funkci.

Je proto zřejmé, že na onu mnohost funkcí a působností hudby měly podstatný vliv i s ní spojované „mimohudební“ kontexty. Zapojení hudby do nových souvislostí významně ovlivňovalo i sepětí autorů s konkrétním kulturně-společenským prostředím a množství případných funkcí se tak díky jejich vzájemnému překrývání značně rozšířilo. Rozdělení kompozičně pestré dobové produkce 19. století pouze na „spotřební“ tvorbu a umění se proto může jevit jakožto problematické, jelikož nedostatečně postihuje jevy na pomezí těchto oblastí. Příkladem této problematičnosti žánrového vymezování jsou proto i esteticky „nenáročné“ úpravy prostředkující umělecká díla. V souvislosti s fenoménem postupného nárůstu amatérského a poloprofesionálního provozování hudby se proto u části repertoáru nelze

omezit pouze na konstatování zaměření výlučně na sféru „spotřební“ hudby. Oblast zábavné hudby totiž i přes svou estetickou „nenáročnost“ mohla zastupováním umělecky „hodnotných“ děl zprostředkovávat společenské ideje. Při hodnocení dobové produkce je proto nutné zohlednit aspekty sociálního působení díla i celkový společenský kontext, protože výsledná podoba hudební tvorby byla do značné míry formována společenskými požadavky a potřebami.

Koncerty zábavné hudby se významným způsobem spolupodílely na kulturním životě české společnosti 19. Století a při zkoumání dobového vkusu je proto nutné zohlednit i ty projevy hudební tvořivosti, které se v porovnání s esteticky náročnými díly jeví jakožto „nizký“ repertoár. Zařazení úprav z operního díla Bedřicha Smetany na program „smíšených“ koncertů tak bezesporu mělo vliv nejen na kulturní uvědomování a vzdělávání veřejnosti, ale přispělo i k popularizaci a šíření jeho tvorby.

5 Upravovatelská a pedagogická činnost Jana Maláta

Ve většině souborných pojednání o dějinách české a světové hudby je Jan Malát prezentován jako „významný pedagog“, který byl „znamenitým upravovatelem lidových písní“.⁵⁸ Přestože tato formulace postihuje jen částečně široký záběr skladatelovy tvůrčí aktivity⁵⁹, dobře charakterizuje jeho hlavní zásluhy. Kromě rozsáhlých sbírek lidových písní⁶⁰ vytvořil Jan Malát několik významných hudebně-pedagogických děl⁶¹, ve kterých zúročil svou dlouholetou praxi učitele⁶². Jedním z hlavních důvodů dobového rozšíření a popularity těchto prací je bezesporu i velmi důkladný teoretický výklad problematiky instrumentální hry. Autorem předkládaný text však díky své značné srozumitelnosti umožňoval i začátečníkům snadné pochopení probírané látky. Malát tuto přístupnost teoretického výkladu nicméně neomezil pouze na oblast spojenou s počáteční fází výuky instrumentální hry, ale nalezneme ji i u komplikovanějších technických cvičení určených již pokročilým studentům. Malát do většiny svých hudebně-pedagogických prací

⁵⁸ BOKŮVKOVÁ, Vlasta. Rozvinutý romantismus v našich zemích a na Slovensku, v: SMOLKA, Jaroslav a kolektiv. *Dějiny hudby*, Praha 2001, s. 491.

⁵⁹ Jan Malát se kromě kompoziční a pedagogické činnosti věnoval i hudební publicistice. Jeho články a statě vycházely zejména v časopise *Mladý houslista* a *Dalibor*, kde byl zároveň pedagogickým referentem. Po rozchodu s nakladatelem Fr. A. Urbánkem se začal věnovat vydávání vlastních děl.

⁶⁰ Mezi nejznámější a dobově nejrozšířenější sbírky úprav lidových písní patří *Český národní poklad*, který obsahuje v sedmi dílech 700 písní s klavírním doprovodem. Dále potom *Zlatá pokladnice* s dvěma sty písněmi pro čtyři ruce a *Národní písně československé* obsahující 101 úprav písní pro mužský, smíšený a ženský sbor.

⁶¹ Mezi jeho stěžejní školy nástrojové hry patří *Theoreticko-praktická škola pro housle*, Praha 1882 – 1884, *Praktická škola hry na housle*, Praha 1891 – 1891, *Nová praktická škola hry na housle*, Praha 1893 – 1896, ve spolupráci s Janem Jaromírem Maškem *Theoreticko-praktická škola na piano*, Praha 1880 – 1889 a společně se Zdeňkem Fibichem *Velká theoreticko-praktická škola pro piano*, Praha 1883 – 1889.

⁶² Od roku 1863 působil v Novém Bydžově jako učitelský suplent a od roku 1864 tamtéž jako podučitel. Od roku 1866 nastoupil jako učitel na dívčí škole v Hořicích. Po přestěhování do Prahy v roce 1876 působil 30 let jako učitel na První obecné dívčí škole na Smíchově. V roce 1893 byl tamtéž jmenován řídícím učitelem a od roku 1904 zastával i post ředitele.

začlenil kromě lidových písní i úpravy skladeb dalších autorů, které měly sloužit jako doplněk při výuce nástrojové hry. Vyjma původních instruktivních skladeb v nich tak nalezneme četné úpravy děl od Roberta Schumanna, Johanna Sebastiana Bacha, Karla Bendla, Josefa Bohuslava Foerstra, Antonína Dvořáka a Bedřicha Smetany. Převaha úprav lidových písní a skladeb domácích autorů tak měla s největší pravděpodobností poukázat na bohatost české hudební kultury a přispět tedy k její další popularizaci.

Co se úprav operní tvorby českých skladatelů týče, Jan Malát se věnoval zejména dílu svého přítele Zdeňka Fibicha a soustavně poté operám Bedřicha Smetany. Zpřístupňování odkazu Smetanova díla však Malát neuskutečňoval pouze upravováním jeho oper, ale propagoval jej i ve svých článcích v dobových periodikách. Zároveň byl i aktivním členem *Družstva ctitelů Smetanových*. Zaměření se na popularizaci díla Bedřicha Smetany pramenilo z Malátova celoživotního obdivu k jeho tvorbě. Vratislav Vycpálek k tomuto poznamenává: „Malát byl člověk, jenž při Smetanově hudbě plakal. Ale toto sblížení se Smetanou se jevilo u něho i jiným způsobem. Byl mezi literárními zastánci a bojovníky velkého mistra a pronikl do jeho intencí tak, že byl nejlepším Smetanovým upravovatelem a zůstává podnes největším jeho praktickým propagátorem.“⁶³ Tento zásadní vliv Bedřicha Smetany byl podle Vycpálka i důvodem, proč Malát v sedmdesátých letech 19. století přestal komponovat a věnoval se pouze pedagogické činnosti. O tomto období píše: „byla to skutečně heroická doba naší hudby, kdy vznikla *Libuše*, *Dvě vdovy*, *Má vlast*, a kdy triumfovali svými prvotinami mladý Dvořák a Fibich. A tu je pochopitelné, že inteligentní venkovský čtenář mohl míti právem dojem, že tvořiti nějaké další skladby neznamena nic jiného než vozit dříví do lesa! To byl pravděpodobně hlavní důvod toho, že se Malát odmlčel na poli skladatelském.“⁶⁴

⁶³ VYCPÁLEK, Vratislav. *Jan Malát. Život a dílo*, Praha 1944. s. 119. (dále citováno jako Jan Malát. Život a dílo)

⁶⁴ Jan Malát. *Život a dílo*, s. 27.

Vydávání úprav však nebylo samozřejmě motivováno pouze snahou o popularizaci konkrétních děl. Na tomto místě je proto nutné zmínit i čistě ekonomický aspekt. Nakladatelé se totiž z logických důvodů snažili uspokojit především poptávku veřejnosti po interpretačně přístupných dílech. Kristýna Turková k této skutečnosti ve své studii *Několik poznatků o zmizelém archivu nakladatelství Fr. A. Urbánek a synové*⁶⁵ poznamenává: „vydavatelé hudebnin v českých zemích však z finančních důvodů tiskli převážně hudebniny, které se mohly uplatnit při amatérském muzicírování“.⁶⁶

Jan Malát patřil k nejvydávanejším⁶⁷ autorům nakladatelství Fr. A. Urbánka⁶⁸, které na konci 19. století zcela dominovalo domácímu trhu. Přestože na soupisu děl vydaných Fr. A. Urbánkem nalezneme skoro 200 čísel, podle Vratislava Vycpálka je tento počet zavádějící, protože nedostatečně zohledňuje právě úpravy. Celkový náklad Malátových děl představuje dnes jednu osminu podílu, ale „byla to své doby jedna třetina celé edice. Prohlížíme-li však seznam této firmy, nezdá se nám, že by Malátova produkce dosahovala tak velkého procenta. To je tím, že mnoho jeho prací je ukryto pod jmény jiných autorů. Mnoho Malátových směsí z oper Smetanových je uvedeno u Smetanova jména, jiné podobné úpravy zase u Fibicha, Kovařovice, Škroupa, Cibuly atd. Podle ceníku je tedy Malátův podíl na Urbánkově nakladatelství mnohem menší než ve skutečnosti.“⁶⁹ Ke snaze zprostředkovat širším vrstvám styk s hudbou Bedřicha Smetany pořizováním výtahů a úprav Vycpálek poznamenává: „Malát neskládal žádné smetanovské směsi za života Smetanova. Chtěl tím dát najevo, že jedině autor byl kompetentní, aby

⁶⁵ TURKOVÁ, Kristýna. Několik poznatků o zmizelém archivu nakladatelství Fr. A. Urbánek a synové, v: *Hudební věda*, roč. 47, č. 4, Praha 2010. (dále citováno jako Několik poznatků o zmizelém archivu nakladatelství Fr. A. Urbánek a synové)

⁶⁶ Několik poznatků o zmizelém archivu nakladatelství Fr. A. Urbánek a synové, s. 383.

⁶⁷ Podle Vratislava Vycpálka stoupl v roce 1892 náklad *Theoreticko-praktické školy pro housle* na 119000 výtisků a stal se tak dodnes nejvýnosnějším podnikem v edici hudebního nakladatelství Františka Augustina Urbánka. viz Jan Malát. *Život a dílo*, s. 41.

⁶⁸ František Augustin Urbánek, narozen 23. 11. 1842 v Moravských Budějovicích, zemřel 4. 12. 1919 v Praze.

⁶⁹ Jan Malát. *Život a dílo*, s. 121.

využíval svých velkých myšlenek na rozmanité další modifikace, což bylo spojeno s dosti velkým ziskem hmotným. Po této stránce nelpí na Malátovi tedy ani stín jakéhosi nepřímého hmotného poškození Smetany, jak bychom mohli snad vykládati u Knittla. Jde tudíž o to, vyzdvihnouti to jemné lidské stanovisko Malátovo, jenž odepřel svému nakladateli zpracovati směsi ze Smetany, dokud byl Smetana na živu. Teprve po jeho smrti pokládal Malát za svou povinnost zpřístupňovat velký Smetanův odkaz i nejširším a nejmladším vrstvám českého hudebnictva. Že zde šlo skutečně o propagaci, je vidět z toho, že se zvláštní přízvi Maláta-upravovatele těšily tři opery, a to: Tajemství, Libuše, Čertova stěna. Prodaná nevěsta propagace nepotřebovala, a proto k směsi z ní dochází až r. 1892, a to ještě na zvláštní vybídnutí Velebína Urbánka, v začátcích jeho nakladatelské činnosti.“⁷⁰

⁷⁰ Jan Malát. Život a dílo, s. 71 – 72.

6 Recepce operní tvorby Bedřicha Smetany

Opera stála během 19. století na vrcholu společenské hierarchie uměleckých druhů a díky možnosti uplatnit v ní český jazyk a látku z národní historie tak samozřejmě poutala pozornost skladatelů, kteří své umělecké aktivity a cíle spojili s národní hudbou. Bedřich Smetana si byl bezesporu vědom jejího klíčového postavení a operní tvorba se tak stala hlavním předmětem zájmu jeho tvůrčí činnosti. Přestože se o dobovém přijetí a společenské existenci oper „zakladatele české národní hudby“ můžeme v odborné literatuře zprostředkovaně dočíst, u velké části prací se setkáme s výkladem a přizpůsobením dobových receptivních postojů v souladu s ideou pokroku⁷¹. Toto aplikování myšlenek, které u nás nejvýrazněji prosazoval Otakar Hostinský⁷² a posléze Zdeněk Nejedlý⁷³, tak následně v hudební publicistice 20. století vedlo ke zkreslení pohledu na tehdejší situaci v českém hudebním životě. Příznačné tak bylo kupříkladu chápání kompoziční činnosti jako součásti národního zápasu, kterému byl kritikou vtisknut heroický ráz. Jako problematické se proto jeví zejména idealizování a glorifikování ústředních postav⁷⁴, které mělo za následek nevěnování patřičné pozornosti dobovému „průměru“ a těm hudebním jevům, jež nebyly v souladu s prosazováním koncepce vůdčí linie. Pro přiblížení kulturně-společenského kontextu se proto zaměřím především na příspěvky hudební publicistiky v dobových periodikách a záměrně ponechám stranou pozdější odbornou literaturu.

⁷¹ Německá hudebně-historická koncepce sledující pokrokovou vývojovou linii

⁷² Otakar Hostinský, narozen 2. 1. 1847 v Mariněvsi, zemřel 19. 1. 1910 v Praze.

⁷³ Zdeněk Nejedlý, narozen 10. 2. 1878 v Litomyšli, zemřel 9. 3. 1962 v Praze.

⁷⁴ Pozadí tzv. boje o Dvořáka poté významně ovlivnilo nazírání na dílo a život mnohých skladatelů, jejichž tvorba byla posuzována především na základě kulturně-historických a politických hledisek. Tento pohled hudební publicistiky však byl mnohdy ochuzen o muzikologicky analytický rozměr, kdy namísto čistě hudebních aspektů hudebního díla byly akcentovány kupříkladu umělcovy názory.

6. 1 Kontext doby vzniku Malátových úprav

Jak z předchozí kapitoly vyplývá, Malátovy úpravy vznikly a byly vydány až v době po smrti Bedřicha Smetany, tedy po polemikách o podstatě Wagnerovy operní reformy a o směřování české národní opery. Byla to zároveň doba, pro kterou je charakteristický i další typický fenomén 19. století, prostředkování hudby slovem. Hodnotící soudy hudební kritiky tak do značné míry formovaly a spoluvytvářely čtenářův názor a postoj. Zcela zásadní vliv na soudobou hudební publicistiku měl již výše zmíněný Otakar Hostinský⁷⁵. Až na některé výjimky proto v dobových kritických ohlasech nalezneme víceméně shodu na podobě české národní opery, která do značné míry vycházela z požadavků formulovaných právě Hostinským. Pro ozřejmění dobového kontextu se proto pokusím některé z těchto požadavků odborné obce přiblížit.

Operní tvorba Bedřicha Smetany byla v souladu s požadavkem hudební pokrokovosti a naplňovala tak představu o národní opeře. Zahrnovala v sobě totiž dva hlavní postuláty kritické obce, českost a modernost. Co se českosti týče, ta byla spatřována především ve zhudebnění české řeči, uplatnění látky čerpající z národní historie a v celkovém národním rázu, který byl spatřován v blízkosti českým lidovým písním. V souvislosti s vystižením „ducha“ české lidové hudby Marta Ottlová a Milan Pospíšil poznamenávají: *„to, co se považovalo za české, národní a čemu se tudíž přikládal zvláštní význam, nemělo pevné obrysy. Nebylo vyčerpitelné shodnými stylovými znaky a rozhodnutí, které části označit za národní, české, respektive slovanské, bylo do značné míry závislé na subjektu posuzovatele, jenž představoval určitou vrstvou hudební veřejnosti. Tak se mohlo stát, že stejná místa jedni slyšeli jako nepůvodní, zatímco jiní jako typicky nečeská. [...] Tímto způsobem charakterizovaný národní ráz opery se zdál být domněle blízký*

⁷⁵ Jeho dobové kritiky vyšly souborně v: HOSTINSKÝ, Otakar. *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, Praha 1901, 1.vyd. (dále citováno jako *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*) a v: HOSTINSKÝ, Otakar. *Z hudebních bojů let sedmdesátých a osmdesátých. Výbor z operních a koncertních kritik*, Praha 1986.

lidovým písním. Z hlediska hudební struktury jsou však často jako národní, česká, označována místa, vyznačující se skladebnou prostotou nebo dokonce primitivností. Ačkoliv kritika zdůrazňovala kvalitu, zvláště v následování vzorů, přistupuje v tomto případě vlastně na stanovisko té vrstvy měšťanského publika, jejíž vkus chce vychovávat. Vzniká tu rozpor, který si tato doba v rovině kritické reflexe ještě neuvědomovala, a to mezi proklamovaným požadavkem novosti, originality a uměleckosti na jedné straně a mezi srozumitelností a popularitou, v níž novost a originalita se vyčerpává pouze možností obsadit určité místo národním pocitem.”⁷⁶ Tento poznatek se při posuzování úprav jeví jako velmi důležitý, protože v nich převažovaly zejména ty části oper, které byly v souladu s požadavkem srozumitelnosti a přístupnosti širší hudební veřejnosti.

V souvislosti se slyšením českých elementů v hudební struktuře je však nutné si uvědomit, že identifikace těchto národních prvků byla provázena i jejich prohlášením a přijetím za národní. Podle Benjamina Curtise⁷⁷ je totiž nelze bez deklarace příslušnosti hudby ke konkrétní národní kultuře v samotné hudební materii ztotožnit. Curtis píše: *„hudební dílo je národní v první řadě za předpokladu, že skladatel chce, aby národní bylo. [...] Nicméně pouhé naslouchání hudbě samotné, bez dalších znalostí jejího určení, ji neumožňuje jakožto „národní“ identifikovat. [...] Přijetí hudby jako národní ve skutečnosti znamená, že je veřejnosti předloženo jako národní. Všeobecná akceptace díla jako národního se jen zcela výjimečně děje spontánně jako projev samočinného všeobecného uznání. Ve skutečnosti je na pozadí tohoto přítomen téměř vždy proces, ve kterém hudební publicisté nebo samotní skladatelé zdůvodňují národní příslušnost díla. [...] V oblasti hudby tak bylo cílem [národních intelektuálů] etablovat a rozpracovat příznačné národní hudební znaky a následně je v hudebních dílech oslavovat a propagovat. Přijetí hudby jako národní však předpokládá národně uvědomělou veřejnost. Ta si musí, alespoň do určité*

⁷⁶ OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan. K otázce českosti v hudbě, v: *Bedřich Smetana a jeho doba*, Praha 1997. s. 31 - 32.

⁷⁷ CURTIS, Benjamin. *Music Makes the Nation: Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe*, New York 2008. (dále citováno jako *Music Makes the Nation*)

míry, být vědoma a akceptovat tyto ustanovené charakteristické znaky národní kultury. Proto předtím, než mohou být díla přijata národní veřejností jako národní, musí být nejprve přítomen projekt vybudování národní veřejnosti.”⁷⁸

Prostředkování hudby slovem tak v procesu osvojení díla veřejností sehrávalo zcela zásadní roli a stejně tak tomu bylo i v případě Smetanových oper a jejich přijetí jakožto naplnění představ o české národní opeře. Hudební publicistika však definováním a specifikací toho, jaká díla jsou přínosem pro národní kulturu a společenství, napomáhala prosazení nejenom konkrétních děl a autorů, ale i uměleckých druhů. Prostřednictvím šíření hudební „ideologie“ tak docházelo k „výchově“ širokých vrstev formujícího se národa. V souvislosti s požadavky Otakara Hostinského to mělo být především hudební drama a symfonická báseň, které by českou kulturu zrovnoprávnily a učinily konkurenceschopnou ve srovnání s kulturně vyspělými evropskými národy. Východiskem pokrokového vývoje a vzorem hodným následování mělo být podle Hostinského požadavku Wagnerovo hudební drama a „garantem“ produktivního přizpůsobení jeho idejí v českém kulturním prostředí Bedřich Smetana⁷⁹. Vyvstává zde proto zřejmý rozpor mezi popularizační aktivitou hudebních publicistů a tvorbou upravovatelů, kteří pokroková díla zprostředkovávali a propagovali za pomoci „nepokrokových“ hudebních druhů. V souvislosti s přijetím hudebního dramatu českým obecnstvem a dobovým vkusem Hostinský píše: *„konečně nesmíme také zapomenouti, že jest R. Wagner radikálním reformatorem v oboru umění, kdežto širší obecnstvo ve věcech takových obyčejně reprezentuje stranu konservativní, která vždy dle toho zařizuje své požadavky, čemu po delší čas byla přivykla, a tudíž každý nový výkon umělecký měří staršími plody podobného způsobu; z toho plyne též zcela přirozeně, že se vším, co mu jest nové, cizí, jen stěží a znenáhla může se sprátně.”⁸⁰*

⁷⁸ Music Makes the Nation, s. 31 – 33.

cit. v překladu vlastním, původní text viz příloha 2.

⁷⁹ HOSTINSKÝ, Otakar. *Česká hudba 1864 – 1904*, Praha 1909, s. 16.

⁸⁰ Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu, s. 147.

6. 2 Předpoklady šíření Malátových úprav

Přestože doba vydání Malátových úprav Smetanovy operní tvorby - 80. a 90. léta 19. století - nepřinesla prozatím takové plody hudební tvořivosti, v nichž by došlo k úplnému opuštění tonality, již v tomto období se v mnohých novátorských počinech setkáme s narušováním její nadvlády, se zpochybněním tonálního centra aplikací modálních struktur i s vytvářením neurčitěho a víceznačného tonálního kontextu používáním alterovaných akordů. Tyto stylové proměny a nové tvůrčí postupy tak samozřejmě zvyšovaly nároky i na hudební intelekt posluchačů a docházelo proto stále více k již zmíněnému „nerozumění“ esteticky náročným uměleckým dílům⁸¹. Percepční limity publika tak de facto přispěly k další žánrové diferenciaci. Produkce hudebních nakladatelství⁸² uspokojující poptávku části posluchačské obce po vydávání „přístupných“ děl, která je možné provádět v domácím prostředí, se tak ve formě úprav Smetanových oper stala spojnicí úsilí hudební publicistiky a spisovatelství o popularizaci a další zpřístupnění Smetanova tvůrčího odkazu a uspokojení estetických potřeb společnosti, především měšťanských vrstev.

Úpravy Jana Maláta jsou v tomto ohledu téměř „ideálním“ naplněním těchto požadavků, protože rozmanitá škála jejich podob umožňovala jejich rozšíření a uplatnění v rozličných formách hudebního života 19. století. Převážná část Malátových úprav je určena pro klavír a housle⁸³ a i tato skutečnost bezesporu přispěla k jejich dalšímu rozšíření. Klavír se totiž během druhé poloviny 19. století masově rozšířil a stal se tak zcela zásadním „médiem“ prostředkujícím kontakt s koncertním a operním repertoárem, a to

⁸¹ viz poznámka č. 80.

⁸² viz poznámka č. 66.

⁸³ Vyjma klavírních a houslových napsal i několik úprav pro harmonium. Podle Vratislava Vycpálka Jan Malát napsal i *Úryvek z Prodané nevěsty pro troje housle a basu*. Tuto úpravu se mi však nepodařilo v archivech a knihovnách dohledat. viz VYCPÁLEK, Vratislav. *Jan Malát. Život a dílo*, Praha 1944. s. 147.

až do doby vynálezu fonografu⁸⁴ a dalších audio technologií umožňujících zachycení a následnou reprodukci zvukového záznamu. Klavír tak v měšťanských domácnostech a hudebních salonech představoval jakýsi orchestr v „miniatuře“ a stal se proto univerzálním nástrojem plnícím i důležité sociální funkce. Definování klavíru jakožto „sociálního“ nástroje navíc dokládá i ta skutečnost, že se stal de facto socio-ekonomickým symbolem prosperity, který demonstroval příslušnost ke společenské vrstvě. Vlastnictví klavíru totiž bylo i díky poměrně vysokým pořizovacím nákladům otázkou společenské prestiže. K prosazení klavíru jako společensky „vyhovujícího“ nástroje přispěla podle významného amerického klavíristy a hudebního spisovatele Arthura Loessera i zdánlivě nepodstatná skutečnost⁸⁵. Loesser píše: *„když žena hraje na flétnu, musí špulit své rty, [...] Jaké myšlenky to může u obscénně smýšlejícího publika vyvolávat? [...] Když hraje na housle, musí nepřírozeně pokrývit horní část trupu a napnout svůj krk, a když cvičí příliš, může si vytvořit nevzhledné jizvy pod bradou. [...] V případě klávesových nástrojů nejsou tyto nevhodné náznaky přítomny. Dívka mohla hrát na cembalo, klavichord nebo klavír s nohama rezervovaně u sebe a s výrazem zdvořilého úsměvu či vážné koncentrace. [...] Mohla u něj sedět jemně, noblesně a býti symbolem schopnosti její rodiny platit za její vzdělání“*⁸⁶. Podle Loessera se tak klavír stal *„předmětem mimořádné hrdosti měšťanské domácnosti, jejíž ženy se neměly věnovat „výdělečné“ činnosti. Jednalo se tak o znamení a prostředek distance měšťanů od rolníků a nádeníků.“*⁸⁷

⁸⁴ Přestože byl fonograf vynalezen Thomasem Alvou Edisonem již v roce 1877 a patentován rok poté, jeho zdokonalování a následné uvedení na trh si vyžádalo zhruba dalších 10 let.

⁸⁵ Přestože se Loesserův text vztahuje především k uplatnění klávesových nástrojů v měšťanských vrstvách v Německu na konci 18. století, autor uvádí tyto poznatky jako všeobecné předpoklady pro další rozšíření klávesových nástrojů v širším časovém horizontu.

⁸⁶ LOESSER, Arthur. *Men, Women and Pianos: A Social History*, New York 1954, s. 65. (dále citováno jako *Men, Women and Pianos: A Social History*) cit. v překladu vlastním, původní text viz příloha 2.

⁸⁷ *Men, Women and Pianos: A Social History*, s. 53. cit. v překladu vlastním, původní text viz příloha 2.

K rozšíření klavíru bezesporu přispělo jeho technické zdokonalení v průběhu 19. století⁸⁸, které podstatným způsobem ovlivnilo samotnou kvalitu produkovaného zvuku i dynamické možnosti nástroje. Zlepšení hratelnosti mechaniky umožnilo značný vývoj i v technice klavírní hry a mělo proto podstatný vliv na skladatele, kteří těchto nových možností začali ve svých kompozicích hojně využívat. Rozšíření klavíru však dopomohl i vznik řady specializovaných dílen v Evropě⁸⁹, jež nástroj uvedly do tovární výroby, která vedla k částečnému snížení jeho ceny a umožnila tak jeho pořízení širším vrstvám společnosti. Co se oblasti úprav týče, díky rozšíření počtů oktáv bylo nyní možné transkribovat orchestrální partitury pro klavír bez nutnosti omezení tónového rozsahu původní skladby. Klavír a tvorba jemu určená se tak staly hlavními prostředky naplňování kulturně-uměleckých aspirací měšťanských vrstev. V procesu zpřístupňování operního a orchestrálního repertoáru formou úprav měl proto klavír zcela zásadní úlohu.

K nárůstu poptávky po interpretačně přístupných formách operní tvorby Bedřicha Smetany bezesporu přispěla i skutečnost, že národní emancipace neprobíhala pouze formou pěstování českého jazyka vlasteneckou obcí jakožto nejvýraznějšího národního atributu, ale i formou kulturní kultivace. Při hodnocení významu tohoto produkčního okruhu je proto nezbytné si uvědomit, že „demonstrování“ příslušnosti k českému národu nebylo společností uskutečňováno pouze navštěvováním českých divadelních a operních představení, ale i provozováním českého repertoáru v měšťanských domácnostech či v prostředí hudebního salonu. Kromě pěstování jazykové kultury a účasti na rozličných formách veřejného života tak tedy šlo o další projev a vyjádření sounáležitosti s českou národní společností.

⁸⁸ Mezi hlavní inovace patří zavedení nových konstrukčních materiálů (ocelové struny, litinový rám, plstěné hlavice kladívek). Dále došlo k rozšíření rozsahu oktáv z pěti na dnešních sedm a k rozvoji klavírní mechaniky (vynález dvojité západky, křížového potahu). Vývoj klavíru v 2. polovině 19. století tak vedl k ustálení do podoby, kterou známe dnes.

⁸⁹ Ve Vídni Bösendorfer, v Paříži Erard a v Londýně Broadwood.

Prostředkování Smetanových oper pomocí úprav se tak významným způsobem podílelo na procesu „demokratizace“ jeho tvorby, zpřístupnění široké veřejnosti. Dokladem společenské poptávky po úpravách z pera Jana Maláta je zajisté i ta skutečnost, že byla hojně vydávána. Hudební nakladatelství se bezesporu řídila zákonitostmi trhu a na základě jeho „zmapování“ se logicky věnovala vydávání především těch děl, která byla z obchodního hlediska potencionálně finančně úspěšná. Poněvadž byly Malátovy úpravy Smetanových oper vydávány opakovaně v rozličných stupních interpretační náročnosti a v různých instrumentálních obsazeních, lze tedy usuzovat, že tato produkce byla nejenom výnosná, ale především populární. Na základě informací o uvádění konkrétních děl na trh je proto možné si vytvořit představu i o dobovém vkusu. Podle Olgy Mojžíšové představovala významný mezník pro všeobecné uznání odkazu Bedřicha Smetany *„Mezinárodní hudební a divadelní výstava ve Vídni v roce 1892 – přinesla první velký mezinárodní úspěch a uznání Smetanovu dílu, který se stal i důležitým zpětným impulsem domácím poměrům.“*⁹⁰ Přesto však již v předchozích letech nalezneme v dobových periodikách četné kritiky, které svědčí o všeobecně vřelém přijetí operní tvorby Bedřicha Smetany a její popularitě. Příkladem, který dokládá oblibu i dalších děl vyjma nejúspěšnějších oper *Prodaná nevěsta*⁹¹ a *Hubičky*, je i text z pera V. V. Zeleného z roku 1885, ve kterém *Libuši* zařazuje

⁹⁰ MOJŽÍŠOVÁ, Olga. Odkaz Bedřicha Smetany – vývoj a proměny jeho recepce, v: DOHNALOVÁ, Lenka (ed.), *Národní identita/y v české hudbě*, Praha 2012, s. 40.

⁹¹ V souvislosti s častým opakováním *Prodané nevěsty* V. V. Zelený poznamenává: „hlavní chybou bylo, že se dávala z ohledů naprosto jen peněžních příliš často a následkem toho zhusta nade vše pomyšlení nedbale a chatrně. Nic toho nedbáno, že se obecnstvo neustálým opakováním přesyť, že se mu špatné provedení zoškliví, nepomyšleno na to, že hra, které jest divadlo v mravním i hmotném ohledu takovým vděkem zavázáno, žádá slušné šetrnosti, že má její svěží dojem býti úzkostlivě chráněn před ošumělostí, nastávající nezbytně při bezstarostném častém opakování.“ viz ZELENÝ, Václav Vladimír. v: *Osvěta* XV, 1885, č. 9, s. 805. S tímto názorem se však setkáme nejenom u odborné obce, ale i v ohlasech publika. V reakci obecnstva na tehdy provozované opery se tak dočteme: „Opera zná jen jeden národní kolotoč: *Blaník – Šárka – Libuše – Prodaná nevěsta*.“ viz [?] O Národním divadle, v: *Čas* XII, 1898, č. 33, s. 519.

„k operám i u širšího obecnstva našeho nejoblíbenějším.“⁹² Snaha obchodníků s hudebninami participovat na Smetanově úspěchu vydáváním rozmanitých úprav jeho operní tvorby je proto zcela pochopitelná. Při pohledu na vydání Malátovy nejrozsáhlejší směsi *Bedřich Smetana ve svých nejznámějších operách*⁹³ je zřejmé, že víra v úspěch tohoto díla a v ekonomickou sílu české společnosti byla značná, protože „reprezentativní“ podoba této hudebniny samozřejmě měla podstatný vliv na její pořizovací cenu. Proces šíření těchto hudebnin pak ovlivňovalo i zveřejňování reklamy v dobovém tisku. Fr. A. Urbánek, u kterého Jan Malát vydal podstatnou část své tvorby, byl v tomto ohledu velmi aktivní. Nejvíce inzerátů proto nalezneme v hudebním časopise *Dalibor*, který od roku 1878 Urbánek sám vydával. K jeho bohatým obchodním zkušenostem a zaměření se na veřejnou poptávku Kristýna Turková poznamenává: „byl typickým nakladatelem své doby – vydával vše, o čem předpokládal, že v literatuře schází a jeho produkce tedy byla jakousi všehochutí, což stejnou měrou platí jak pro tituly knižní tak hudební.“⁹⁴

⁹² ZELENÝ, Václav Vladimír. v: *Osvěta* XV, 1885, č. 9, s. 804.

⁹³ Hudební nakladatelství Fr. A. Urbánek a synové nechalo zhotovit tento tisk významnému litografickému ústavu Engelmann & Mühlberg v Lipsku.

⁹⁴ TURKOVÁ, Kristýna. Několik poznatků o zmizelém archivu nakladatelství Fr. A. Urbánek a synové, v: *Hudební věda*, roč. 47, č. 4, Praha 2010, s. 384.

6. 3 Vznik úprav v kontextu recepce Smetanových oper

6.3.1 Braniboři v Čechách

Smetanova operní prvotina *Braniboři v Čechách*⁹⁵ byla v období, kdy se Jan Malát intenzivně věnoval upravovatelské činnosti⁹⁶, prováděna pouze minimálně⁹⁷, a to i přes značný úspěch při své premiéře. Vyjma negativního hodnocení výpravy se novému nastudování opery v Národním divadle v roce 1885 dostalo víceméně pochvalné kritiky. Přesto byla v sezóně 1884/1885⁹⁸ uvedena pouze dvakrát. Již v této době se proto v tisku setkáme s názorem, že by opera měla být hrána častěji. V *Daliboru* se tak dočteme: „Nemyslíme, že by *Braniboři v Čechách* mohli býti – hlavně pro nešťastné své libretto – stálou repertoírní operou, leč aby čas od času v nevelkých přestávkách na jevišti Národního divadla se objevili, k tomu mají nejen své historické právo, leč i dost vlastní síly.“⁹⁹ Toto přání však vyslyšeno nebylo a *Braniboři v Čechách* se stali nejméně uváděnou operou Bedřicha Smetany.

Rovněž i Jan Malát nevěnoval tomuto dílu svou pozornost a společně s *Dvěma vdovami* se tak opera *Braniboři v Čechách* stala dílem, které nezačlenil do žádné ze svých směrů ani škol nástrojové hry. Názor Vratislava Vycpálka, že se Malát věnoval zpřístupňování a propagování především těch oper, u kterých byla „potřeba“ popularizace důvodná¹⁰⁰, se tedy v případě tohoto díla nepotvrzuje.

⁹⁵ Premiéra opery *Braniboři v Čechách* se uskutečnila 5. ledna 1866 v Prozatímním divadle pod vedením Bedřicha Smetany.

⁹⁶ Většina úprav byla vydána v době po smrti Bedřicha Smetany (12. 5. 1884) zhruba do konce století. U některých hudebnin to však nelze díky absenci data určit.

⁹⁷ V Národním divadle byla uvedena pouze desetkrát ve čtyřech nastudováních.

⁹⁸ Od 20. srpna 1884 do 30. června 1885.

⁹⁹ -gy- [?] v: *Dalibor VII*, 1885, č. 14 – 15, s. 142.

¹⁰⁰ viz poznámka číslo 70.

6.3.2 Prodaná nevěsta

V případě Smetanovy *Prodané nevěsty*¹⁰¹ byla situace diametrálně odlišná. Přestože podle Vycpálka skladatel k úpravě této opery přistoupil až „na zvláštní vybídnutí Velebína Urbánka,“¹⁰² protože „propagace nepotřebovala,“¹⁰³ vytvořil Malát četné úpravy z *Prodané nevěsty*, které byly vydávány v rozličných formách nejenom v operních směsích, ale začlenil je i do svých škol instrumentální hry. Nalezneme je tak kupříkladu ve *Velké theoreticko-praktické škole pro piano*¹⁰⁴ i v *Theoreticko-praktické škole na piano*¹⁰⁵. Na proces zpřístupnění opery širším vrstvám tak mělo bezesporu vliv i již v předchozí podkapitole zmíněné obchodní hledisko¹⁰⁶ a nikoliv pouze snaha o popularizaci těch děl, která propagaci „potřebovala“. *Prodaná nevěsta* byla v době vzniku úprav¹⁰⁷ Smetanovou nejúspěšnější a „srdci svého národa“¹⁰⁸ nejbližší operou. Zájem společnosti o další hudební transformace tohoto díla, které mohly být uplatněny při domácím muzicírování, ale i v oblasti tance a pochodu¹⁰⁹, tak podnítil značnou upravovatelskou činnost.

¹⁰¹ Premiéra opery *Prodaná nevěsta* se uskutečnila 30. května 1866 v Prozatímním divadle pod vedením Bedřicha Smetany.

¹⁰² viz poznámka číslo 70.

¹⁰³ viz poznámka číslo 70.

¹⁰⁴ Začlenění úpravy zpěvu Mařenky *Kdybych se co takového* do *Velké theoreticko-praktické školy pro piano* však popírá Vycpálkovo tvrzení, že Malát se úpravám věnoval až po smrti Bedřicha Smetany. 1. sešit 1. dílu této školy totiž vyšel již v roce 1842, tedy ještě během Smetanova života. viz poznámka číslo 70.

¹⁰⁵ Rovněž úprava *Rozmysli si, Mařenko* pro klavír na 4 ruce je v rozporu s Vycpálkovým tvrzením. Dle soupisu edice hudebního nakladatelství Fr. A. Urbánka totiž 5. sešit této školy vyšel již v únoru 1883. Tuto skutečnost se mi však nepodařilo ověřit, protože dostupný exemplář této hudebniny není opatřen datem vydání. viz poznámka číslo 70.

¹⁰⁶ viz strana 35.

¹⁰⁷ Ponechám-li stranou začlenění úpravy *Kdybych se co takového* do *Velké theoreticko-praktické školy pro piano*, v roce 1887, kdy vyšla Malátova první úprava v *Upomínce na českou operu I.*, byla *Prodaná nevěsta* uvedena desetkrát v sezóně 1886/1887 a v rámci sezóny 1887/1888 šestkrát.

¹⁰⁸ HEJDA, František Karel. v: *Dalibor XIV*, 1892, č. 25, s. 193.

¹⁰⁹ Mezi nejrozšířenější úpravy patří *Národní pochod ze zpěvohry Prodaná nevěsta* od Josefa Karbulky (1866 – 1920)

6.3.3 Dalibor

Přestože opera *Dalibor*¹¹⁰ byla pro část kritické obce dílem, v němž Smetana „bezpečně našel cestu k národnímu slohu vážné opery české“¹¹¹, stala se předmětem polemik o budoucí směřování národní opery v souvislosti s jejím wagnerismem. V příspěvcích hudební publicistiky tak můžeme sledovat rozdělení odborné obce na dva tábory. Rozpaky při přijetí však opera nezaznamenala pouze u kritiků, ale i u obecnstva. Přes výtky vůči nečeskosti a wagnerismu se však posléze stala Smetanovou druhou nejhranější operou v Národním divadle, a to pravděpodobně i díky vlivu hudební publicistiky, která dílo intenzivně obhajovala¹¹². V Malátových směsích mají úpravy z *Dalibora* své stabilní místo. Jedná se však o hudebniny¹¹³, jež byly vydány až v období po znovuuvedení opery v Národním divadle v roce 1886. Počínaje tímto rokem totiž došlo k podstatné změně v přijetí díla. Kromě nárůstu počtu představení¹¹⁴ a zájmu veřejnosti¹¹⁵ tak nalezneme v dobových periodikách i veskrze pozitivní ohlasy kritiky. Vydání úprav bylo tedy i v tomto případě podstatně ovlivněno poptávkou. Nezůstalo však pouze u směsí, protože v roce 1890 Malát zhotovuje i svůj první klavírní výtah pro společnost Weinberger. Výše zmíněné „zmapování“ trhu¹¹⁶ obchodníky s hudebninami, sledování proměny receptivních postojů a zájmu veřejnosti se proto jeví jakožto zcela zásadní a určující moment pro vydání úprav tohoto díla.

¹¹⁰ Premiéra opery *Dalibor* se uskutečnila 16. května 1868 v Novoměstském divadle při příležitosti položení základního kamene Národního divadla pod vedením Bedřicha Smetany.

¹¹¹ ZELENÝ, Václav Vladimír. v: *Osvěta* XVII, 1887, č. 9, s. 809.

¹¹² Kromě činnosti hudebních kritiků, kteří dílo obhajovali, mělo na změnu postoje veřejnosti v následujících letech i úspěšné uvedení *Dalibora* ve Vídni v roce 1897.

¹¹³ Kupříkladu *Dvě směsi* z *Dalibora* pro klavír a harmonium z roku 1888.

¹¹⁴ Poprvé uvedeno 5. prosince 1886. V sezóně 1886/1887 uvedeno celkem jedenáctkrát.

¹¹⁵ F. K. Hejda k tomuto poznamenává: „divadlo bylo vždy jak náleží naplněno – aniž se to musilo dít rozděláním lístků v poslední chvíli“. Hda. [František Karel Hejda] v: *Dalibor* XII, 1890, č. 31 – 32, s. 242.

¹¹⁶ viz strana 35.

6.3.4 Libuše

Ačkoliv si Bedřich Smetana přál, aby byla opera *Libuše*¹¹⁷ prováděna pouze při slavnostních příležitostech¹¹⁸, v sezóně 1884/1885¹¹⁹ se stala součástí stálého repertoáru Národního divadla. Autorem požadované zařazení na program jen při výjimečných okamžicích českého národního života se však neshodovalo s přáním mnohých kritiků, jež se vyslovovali pro častější uvádění za účelem většího osvojení veřejností. Přesto však četnost jejího uvádění postupně klesala a již v sezóně 1886/1887 byla provedena pouze jednou, čímž se možnost, aby se „vžila“ jakožto národní opera do určité míry ztížila. K málo častému uvádění *Libuše* V. V. Zelený píše „octne se jen zřídka na repertoíru, že nemá tedy obecnost tak často příležitost, poslechnouti si ji a dokonale vníknout v nesčetné krásy tohoto arcidíla v oboru české zpěvohry“¹²⁰.

Libuše představuje v oblasti upravovatelské činnosti Jana Maláta jeden z hlavních předmětů jeho zájmu. I v případě této opery se rok vydání první úpravy *Směs z Libuše*¹²¹ opět shoduje s obdobím, kdy začala být častěji prováděna¹²². Přestože jsem však doposud u většiny Malátových úprav Smetanových oper mohl konstatovat časový soulad jejich vydávání s četností provádění v Národním divadle, v případě *Libuše* byly úpravy uváděny na trh i v době, kdy se opera téměř nehrála. Příkladem toho je *Dvousešitová směs z Libuše* pro piano a harmonium z roku 1890, ve kterém byla opera uvedena pouze dvakrát.

¹¹⁷ Premiéra opery *Libuše* se uskutečnila 11. června 1881 při příležitosti oficiálního otevření Národního divadla pod vedením Adolfa Čecha. Dokončena však byla již v roce 1872.

¹¹⁸ Smetana její premiéru podmínil otevřením Národního divadla nebo korunovací českého krále

¹¹⁹ V sezóně 1884/1885 byla uvedena celkem desetkrát.

¹²⁰ ZELENÝ, Václav Vladimír. v: *Osvěta* XV, 1885, č. 9, s. 804.

¹²¹ Duben 1885.

¹²² viz poznámka číslo 119.

6.3.5 Dvě vdovy

Opera *Dvě vdovy*¹²³ sklídila při svém uvedení úspěch u kritiky i obecnostva. Přesto se však následně dočkala pouhých šesti repríz a v době, kdy se Jan Malát začal intenzivně věnovat upravovatelské činnosti, byla v již přepracované podobě¹²⁴ uvedena v Národním divadle pouze dvakrát¹²⁵. Díky skutečnosti, že *Dvě vdovy* jsou typem salonní komické opery, došlo opět k polemice o směřování národní opery, kdy „kritiky poměřovaly dílo vzdáleností od wagnerovských ideálů“¹²⁶. Přes výhrady části kritické obce z období premiéry opery však nalezneme v dobových periodikách i vyjádření lítosti nad málo častým uváděním. V *Daliboru* se tak dočteme: „tato skvostná perla v diadému Smetanovy Musy i se svojí družkou Hubičkou po jediném provedení na prknech Nár. Divadla zase [musí] práchnivěti v hlubinách hudebního archivu“¹²⁷.

Jestliže jsem v souvislosti s *Branibory v Čechách* zmínil, že se společně se *Dvěma vdovami* tyto opery nedočkaly žádné úpravy z pera Jana Maláta¹²⁸, je zcela evidentní, že podmiňujícím faktorem hudebních nakladatelství pro jejich vydání nebyly kritiky¹²⁹, ale především četnost uvádění v Národním divadle. Vydání směsí ze Smetanových oper tak zrcadlilo jejich zařazení na stálý repertoár a možnost provozovat úpravy v domácím prostředí či hudebním salonu tak byla podmíněna uváděním opery v divadle.

¹²³ Premiéra původní verze opery *Dvě vdovy* se uskutečnila 27. března 1874 v Prozatímním divadle pod vedením Bedřicha Smetany.

¹²⁴ Smetana přidal postavy, přikomponoval několik hudebních čísel a mluvenou prózu nahradil recitativy.

¹²⁵ V revidované podobě byla v sezóně 1884/1885 uvedena dvakrát pod taktovkou Adolfa Čecha.

¹²⁶ OTTLOVÁ, Marta. Smetana Bedřich, v: LUDVOVÁ, Jitka (ed.), *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, Praha 2006, s. 488 -502.

¹²⁷ -gy- [?] v: *Dalibor* VI, 1884, č. 28 – 29, s. 280.

¹²⁸ viz strana 37.

¹²⁹ viz poznámka číslo 99.

6.3.6 Hubička

Opera *Hubička*¹³⁰ byla již po své premiéře vnímána společností jako Smetanovo navázání na *Prodanou nevěstu*. Tomu odpovídal i zájem o toto dílo¹³¹ a pozitivní ohlasy z řad kritiky. Ty byly o to větší, že Smetana ji komponoval již hluchý. Premiéra „potvrdila zvědavému obecnstvu [Smetanovu] schopnost dále tvořit.“¹³² „Prostonárodní“¹³³ duch a opětovné přiblížení vesnického života byly kladně hodnoceny i v následujících letech. F. K. Hejda v Daliboru píše: „v celku i detailu ráz tak čistě domácí, typicky český, [...] jeví se nám *Hubička* výronem a sloučením motivů, povaze národa nejbližších, [...] po stránce této vyniká *Hubička* nad samu *Prodanou nevěstu*, jakkoli rozšířenější a ve výraznosti hudební mnohdy nenucenější.“¹³⁴

Na tuto obecně vnímanou českost¹³⁵ a úspěch opery¹³⁶ zareagovalo i hudební nakladatelství Fr. A Urbánka a v roce 1885¹³⁷ vydalo Malátovu *Dvousvazkovou čtyřruční směs z Hubičky*. Popularity opery však nakladatelství využívalo i v dalších letech a množství úprav tak nalezneme kupříkladu v *Operním repertoíru mladých houslistů* z roku 1890. O tři roky později Jan Malát vytvořil pro společnost Weinberger i klavírní výtah z opery.

¹³⁰ Premiéra opery *Hubička* se uskutečnila 7. listopadu 1876 v Prozatímním divadle pod vedením Adolfa Čecha.

¹³¹ V období od premiéry do znovuotevření Národního divadla v roce 1883 byla na scéně Prozatímního divadla uvedena celkem 46x.

¹³² OTTLOVÁ, Marta. Smetana Bedřich, v: LUDVOVÁ, Jitka (ed.), *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, Praha 2006, s. 488 -502.

¹³³ Smetanovo označení opery.

¹³⁴ Hda. [František Karel Hejda] v: *Dalibor XII*, 1980, č. 35, s. 274.

¹³⁵ viz kapitola *Kontext doby vzniku Malátových úprav*, s. 29 – 30.

¹³⁶ Po *Prodané nevěstě* se *Hubička* stala druhou nejhranější operou Bedřicha Smetany.

¹³⁷ Cituji dle seznamu Vratislava Vycpálka. Hudebnina není opatřena datem vydání. viz. VYCPÁLEK, Vratislav. *Jan Malát. Život a dílo*, Praha 1944, s. 138 (dále citováno jako Jan Malát. Život a dílo)

6.3.7 Tajemství

Opera *Tajemství*¹³⁸ se setkala s vřelým přijetím kritiky a byla chápána jako moderní a pokrokové dílo, ve kterém byly naplněny požadavky Otakara Hostinského. Byla proto oceňována správná deklamace i použití příznačných motivů. V. V. Zelený k tomuto ve své kritice píše: „*mistrův nezastavitelný krok ku předu, zdržovaný jen zřetelem k potřebám divadla českého a fakturou libret, zde došel k výši, nad kterou ještě vystoupiti tak vysoko, jak bylo ideálem jeho, mu zabránil pouze vyšší osud. [Tajemství] jest dalece nejmodernější komická zpěvohra, která vůbec existuje na českém repertoíru, [...] Smetana napsal hudbu, které se velmi málo vyrovná v moderní literatuře operní.*“¹³⁹

Opera je však v následujících letech, a to i přes nadšené ohlasy kritiky, uváděna velmi málo. V roce 1855, kdy Malát vydal první *Směs z Tajemství* pro klavír, byla v Národním divadle uvedena pouze jednou. Podle Vratislava Vycpálka přistoupil Malát v případě *Tajemství* v témže roce i k orchestrální úpravě¹⁴⁰. V poměru četnosti provádění opery v Národním divadle a výskytu úprav v souborech směsí tak *Tajemství* představuje Malátem nejpopularizovanější dílo. V případě *Tajemství* tedy nedošlo k výše zmíněnému podmínění vydání úprav uváděním opery v Národním divadle a veřejnosti tak bylo zpřístupňováno dílo, které nebylo součástí stálého repertoáru.

¹³⁸ Premiéra opery *Tajemství* se uskutečnila 18. září 1876 v Novém českém divadle pod vedením Adolfa Čecha.

¹³⁹ Zelený [Václav Vladimír Zelený] v: *Světobzor XXII*, 1888, č. 25, s. 318.

¹⁴⁰ Hudebnina není v knihovnách a archivech dostupná. Tuto skutečnost se mi proto nepodařilo ověřit. viz Jan Malát. *Život a dílo*, s. 195.

6.3.8 Čertova stěna a Viola

Opera *Čertova stěna*¹⁴¹ patří rovněž k málo prováděným operám. Až do nového nastudování v roce 1890 byla zařazena pouze pětkrát. Neúspěšná premiéra pak byla pro Bedřicha Smetanu zklamáním¹⁴². Ačkoliv byla opera přijata s rozpaky, v roce 1892 upravil Jan Malát ouverturu *Čertovy stěny*¹⁴³ a o jedenáct let později vytvořil i klavírní výtah, který byl vydán *Družstvem ctitelů Smetanových*, jehož byl Malát členem. Součástí této hudebniny je však i klavírní výtah¹⁴⁴ fragmentu opery *Viola*, který vychází z nalezené skici a partitury prvních výstupů.

Zohlednění dobové recepce tvorby Bedřicha Smetany a četnosti provádění jednotlivých oper v Národním divadle hudebními nakladatelstvími se tak ve většině případů jeví jakožto zásadní podmiňující faktor pro vydávání úprav. V souvislosti s *Daliborem* je navíc zřejmé, že obchodníci s hudebninami na tyto proměny pohotově reagovali a vycházeli tak vstříc společenské poptávce a dobovému vkusu.

¹⁴¹ Premiéra opery *Čertova stěna* se uskutečnila 29. října 1882 v Novém českém divadle pod vedením Adolfa Čecha.

¹⁴² OTTLOVÁ, Marta. Smetana Bedřich, v: LUDVOVÁ, Jitka (ed.), *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, Praha 2006, s. 488 -502

¹⁴³ Jan Malát. *Čertova stěna. Ouvertura pro klavír na 4 ruce*.

¹⁴⁴ Posléze vyšlo i samostatně.

6. 4 Kategorizace Malátových úprav

Malátovy úpravy operní tvorby Bedřicha Smetany můžeme rozdělit do tří hlavních oblastí. Tato kategorizace vychází z interpretační náročnosti úprav. Prvním okruhem jsou úpravy určené amatérům, které byly povětšinou vydávány v instruktivních školách nástrojové hry nebo jako součást sbírek snadných skladeb, především poté houslových. U těchto drobných úprav proto můžeme kromě využití při výuce předpokládat jejich uplatnění především v oblasti domácího muzicírování. Dalším okruhem jsou operní směsi, v drtivé většině klavírní, které však již na hráče kladly vyšší nároky v oblasti instrumentálních dovedností a vycházely samostatně či v souborech. Tyto úpravy pak nacházely uplatnění v oblasti hudebního salonu či dalších formách veřejného hudebního života. Poslední oblastí úprav jsou poté klavírní výtahy, které však díky své značné náročnosti vyžadovali interpretovu profesionalitu. Na základě dílčí analýzy vybraných úprav se nyní pokusím tyto kategorie přiblížit.

Mezi interpretačně nejprístupnější Malátovy úpravy patří zpěv Mařenky *Kdybych se co takového* z opery *Prodaná nevěsta*, který se nachází ve *Velké Theoreticko-praktické škole pro piano*¹⁴⁵. Jedná se o čtyřruční úpravu pro žáka a doprovod pedagoga. V úvodu je v poznámkách k prvním cvičením uvedeno: „žák hraje i tato cvičení nejprve sám, a teprve když dokonale je zahrátí dovede, učitel jako odměnu průvod svůj připojí.“¹⁴⁶ Toto cvičení předpokládá zvládnutí pouze elementárních základů klavírní hry a je vhodné pro nácvik repetovaných osmin v pravé ruce. Žák hraje hlavní melodickou linku, která je rozdělena mezi pravou a levou ruku. Melodie je však hrána v unisonu i pedagogem, jehož harmonický doprovod je zde zároveň i rytmickou oporou partu žáka.

¹⁴⁵ Zdeněk Fibich a Jan Malát. *Velká Theoreticko-praktická škola pro piano*, 1883, 1. sešit dílu I, cvičení 26, s. 60.

¹⁴⁶ viz poznámka číslo 145, s. 10.

Celkovým charakterem cvičení zapadá mezi přítomné úpravy slovanských lidových písní. Úprava však přes značnou redukci výchozího hudebního materiálu v partu žáka nevyznívá „banálně“, a to především díky harmonicko-melodickému partu pedagoga. Její hra tak bezesporu mohla na žáka působit inspirativně a jako povzbuzení při studiu.



Obrázek č. 1. Zdeněk Fibich a Jan Malát. *Velká Theoreticko-praktická škola pro piano*, 1883, 1. sešit dílu I, cvičení 26, s. 60.

Další snadnou úpravou je zpěv Martinky *S přáteli byltě dnes zármutek zapít z opery Hubička*, který se rovněž nachází ve *Velké Theoreticko-praktické škole pro piano*¹⁴⁷. I v tomto případě je upraven úryvek, který vychází z české melodiky¹⁴⁸. Toto cvičení již předpokládá o trochu vyšší pokročilost žáka než v první ukázce, a to díky tempu *Molto vivace*. Úprava je rovněž určena ke společné hře žáka a pedagoga. V doprovodu je opět duplikována melodie, která po osmi taktech přechází do partu žáka o oktávu výše. Úprava je tak vhodným příkladem k procvičení přenášení rukou do vyšších poloh, hře unison a nácviku přesahování prstů. Díky detailně vypsáním dynamickým značkám a předepsání temp navíc v žákovi pěstuje cit pro změny v agogice a

¹⁴⁷ Zdeněk Fibich a Jan Malát. *Velká Theoreticko-praktická škola pro piano*, 1885, 6. sešit dílu II, cvičení 10, s. 23.

¹⁴⁸ Výrazná podobnost v melodii s českou lidovou písní *Hop hej, cibuláři*.

odstínění dynamiky. Oba uvedené příklady z *Velké Theoreticko-praktické školy pro piano* jsou charakteristické pro většinu instruktivní literatury Jana Maláta. Tímto společným znakem je volba hudebního materiálu, ve kterém převládají především lidově znějících části z oper Bedřicha Smetany.



Obrázek č. 2. Zdeněk Fibich a Jan Malát. *Velká Theoreticko-praktická škola pro piano*, 1883, 6. sešit dílu II, cvičení 10, s. 23.

V oblasti snadných úprav pro housle s doprovodem klavíru jsou redukce rovněž patrné. Zatímco v klavírních však byla melodie povětšinou duplikována v partu pedagoga, zde je doprovod často omezen pouze na harmonicko-rytmickou oporu houslí, které přednášejí melodii. (viz obr č. 3)



Obrázek č. 3. Jan Malát. *Album mladých houslistův. Upomínky na českou operu I*, [1887], s. 12.

V úpravách pro troje housle je melodie většinou rovnoměrně rozdělena mezi jednotlivé party a hráči se tak střídají na jejím přednášení a doprovodu. Tyto úpravy jsou tak vhodné k nácviку hry ve skupině. Pro žáky rovněž mohlo být motivující, že jejich part není pouhým doprovodem, ale že se mohou všichni rovnoměrně podílet na hře. (viz obr. č. 4)



Obrázek č. 4. Jan Malát. *Mladý houslista IV*, [1895 - 1897], s. 51.

Co se četnosti týče, patří klavírní směsi k Malátovým nejvydávanějším úpravám. Jak jsem však již zmínil, kladly na hráče podstatně vyšší nároky. Na rozdíl od úprav v instruktivní literatuře zde již tedy nenalezneme prstoklady a autor předpokládá, že si hráč „poradí sám“. Navíc v nich nenajdeme kupříkladu množství melodických ozdob ve vázaných dvojhmatech, které při dodržení předepsaných temp již vyžadují technickou vyspělost hráče. (viz obr. č. 5)



Obrázek č. 5. Jan Malát. *Prodaná nevěsta*, Bedřich Smetana ve svých nejznámějších operách, [1911], s. 3.

Pro směsi je poté charakteristické zejména zařazování dobově nejpopulárnějších částí oper. V úpravě *Prodané nevěsty* tak nechybí *Proč bychom se netěšili*, *Věrné milování*, *Znám jednu dívku* nebo *Každý jen tu svou*. Ty jsou sice řazeny bez dějové souvislosti, ale Malát mezi nimi povětšinou vytváří modulační spojky, které respektují harmonický plán vynechaných částí, jež těmto číslům předcházejí. Kromě populárních duetů a sborů však do úprav začleňuje i taneční části oper. Porovnáme-li směs z výše zmíněné *Prodané nevěsty*¹⁴⁹ se Smetanovým klavírním výtahem¹⁵⁰, je zřejmé zjednodušení husté sazby a zúžení rozsahu. Přes tuto redukci však Malát zachovává vše podstatné z původní hudební struktury. (viz obr. č. 6 a 7) Tyto simplifikace nalezneme především v rychlejších částech opery, kde Malát „myslí“ i na neprofesionální hráče.



Obrázek č. 6. Jan Malát. *Prodaná nevěsta*. Bedřich Smetana ve svých nejznámějších operách, [1911], s. 2.



Obrázek č. 7. Bedřich Smetana. *Prodaná Nevěsta*, klavírní výtah, 1958, s. 28.

¹⁴⁹ Jan Malát. *Prodaná nevěsta*. Bedřich Smetana ve svých nejznámějších operách, [1911], s. 2 – 23.

¹⁵⁰ Bedřich Smetana. *Prodaná Nevěsta*, klavírní výtah, 1958.

Dalším hojně používaným způsobem zjednodušení hudební struktury je nerespektování původních tónin. Malát tak usnadňuje čtení partu na těch místech, kde Smetana moduluje do vzdálenějších tónin. Změnu předznamenání však uplatňuje i na místech, kde by vytvoření modulační spojky bylo díky vzdálenosti původních tónin nenavazujících částí složitější. V těchto případech tak ponechává výchozí tóninu i pro následující část. Příkladem toho je i směr z opery *Dalibor*¹⁵¹, kde se tak vyhýbá šesti křížkům transponováním části o půltón výše a zůstává tak ve výchozí G dur. (viz obr. č. 8 a 9)



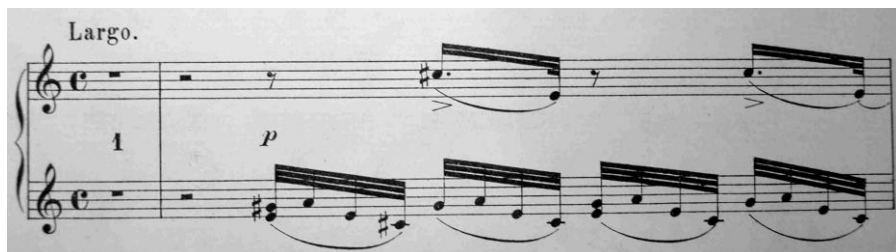
Obrázek č. 8. Jan Malát. *Dalibor. Bedřich Smetana ve svých nejznámějších operách*, [1911], s. 54.



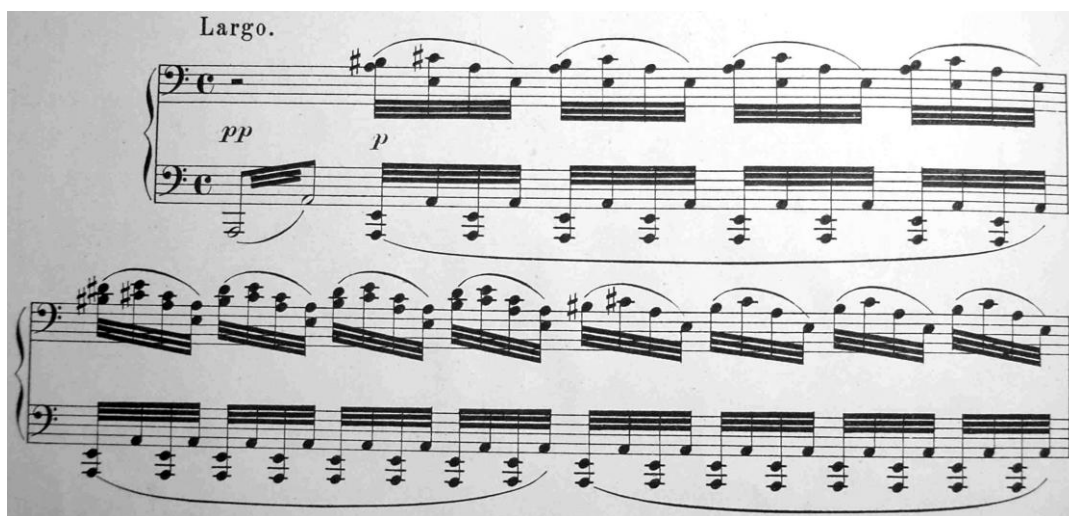
Obrázek č. 9. Bedřich Smetana. *Dalibor*, partitura, 1945, s. 88.

¹⁵¹ Jan Malát. *Dalibor. Bedřich Smetana ve svých nejznámějších operách*, [1911], s. 40 – 54.

Přestože jsou jednotlivé části směsí řazeny bez dějové posloupnosti, Malát zachovává kontrast pomalejších a rychlejších částí. Úpravy tak nepostrádají vnitřní vývoj a působí zcela vyváženým dojmem. I přes zmíněnou redukci sazby se však Malát neomezuje na pouhé podložení hlavní melodie harmonií. Toto zjednodušení sazby mu naopak umožňuje zvukově zvýraznit nástupy a pohyb jednotlivých nástrojů v původní partituru. Z úprav je znát Malátova snaha o zprostředkování původní hudební struktury s ohledem na hratelnost. V oblasti čtyřručních směsí je toto úsilí rovněž patrné. Malát ve snaze o přiblížení orchestrálního zvuku plně využívá klavírní rozsah. I zde je předpokládána pokročilost hráčů. Zároveň je však nezbytná i opatrnost při souhře. V těchto směsích se totiž můžeme setkat s nebezpečím pronikání do prostoru druhého hráče. Příkladem toho je i čtyřruční úprava ouvertury *Čertovy stěny*¹⁵², kde k tomuto nechtěnému kontaktu může dojít v druhém taktu. (viz obr. č. 10 a 11)



Obrázek č. 10. Jan Malát. *Čertova stěna. Ouvertura pro klavír na 4 ruce*, 1892, s. 3.



Obrázek č. 11. Jan Malát. *Čertova stěna. Ouvertura pro klavír na 4 ruce*, 1892, s. 2.

¹⁵² Jan Malát. *Čertova stěna. Ouvertura pro klavír na 4 ruce*, Praha 1892.

Třetí oblastí úprav Smetanových oper jsou klavírní výtahy. Jejich hra je však podmíněna nejvyšším stupněm nástrojové zručnosti. Předpoklad interpretace profesionály proto Malátovi umožňuje plně využít možností nástroje. Klavírní výtah *Čertovy stěny*¹⁵³ lze tedy v tomto ohledu bezesporu označit za virtuózní „úpravu“. Malát se využitím hutné harmonické sazby snaží zprostředkovat plný orchestrální zvuk a dojem mnohosti nástrojů. Co se požadavků na interpreta týče, musí kupříkladu zvládnout dva různé druhy úhozů v jedné ruce (viz obr. č. 12) a hru zvýrazněné melodie a doprovodných tónů současně. Jsou zde navíc hojně uplatněny „polovázané“ spoje akordů, a to i v rychlejších tempech. (viz obr. č. 13) Při porovnání se Smetanovou partiturou je patrné Malátovo úsilí o co nejpřesnější „obraz“ orchestrální složky. U klavírního výtahu *Violy*¹⁵⁴ je tomu obdobně. O Malátově věrnosti autografu zde mimo jiné vypovídá i to, že od taktu 277 ponechal výtah bez dynamických značek¹⁵⁵.



Obrázek č. 12. Jan Malát. *Čertova stěna*, klavírní výtah, 1903, s. 35.



Obrázek č. 13. Jan Malát. *Čertova stěna*, klavírní výtah, 1903, s. 31.

¹⁵³ Jan Malát. *Čertova stěna*, klavírní výtah, 1903.

¹⁵⁴ Jan Malát. *Viola*, klavírní výtah, 1903.

¹⁵⁵ Nalezená partitura *Violy* obsahuje pouze 276 taktů. Zbytek výtahu byl vytvořen dle skici, ve které se však dynamika téměř nevyskytuje.

. Vyjma klavírních výtahů poukazují Malátem zpracované úryvky z oper Bedřicha Smetany na skutečnost, že k úpravám vybíral většinou ty části, ve kterých byla výše zmíněná redukce snáze proveditelná a ze složitějších orchestrálních částí abstrahoval pouze jejich harmonický průběh, na jehož základě poté vytvářel modulační spojky. V úpravách však díky Malátovu umnému spojování melodií a motivů není při poslechu téměř znát, že na sebe zařazené části v původním díle nenavazují. K simplifikacím původní hudební struktury pak přistupoval především za účelem zvýšení hratelnosti. Charakteristické je tak kupříkladu často používané odlehčení levé ruky. (viz obr. č. 6 a 7) Vysoký důraz na melodické vedení hlasů je zřejmý zejména v čtyřručních úpravách, ve kterých dává střídavě vyniknout oběma hráčům. Díky možnosti rozdělit melodii a harmonii mezi hráče tak úpravy získávají na zvukové plnosti. (viz obr. č. 14 a 15).



Obrázek č. 14. Jan Malát. *Hubička. Směs pro piano na 4 ruce*, [1887], s. 15.



Obrázek č. 15. Jan Malát. *Hubička. Směs pro piano na 4 ruce*, [1887], s. 14.

Z výše uvedených příkladů je tedy zřejmé, že výsledná podoba úprav byla podstatně ovlivňována interpretačními možnostmi hráčů. Ve snazších úpravách sice docházelo ke značné redukci výchozí hudební struktury, ale díky interpretační přístupnosti se tak s operní tvorbou Bedřicha Smetany mohla seznámit větší část veřejnosti. Malát však vždy zachovává základní strukturu díla a nekomponuje variace či fantazie na dané téma. Při znalosti Smetanových oper je proto vždy možné identifikovat, o jaké dílo se jedná. Přestože mají některé úpravy virtuózní charakter, při porovnání s partiturou v nich nenalezneme prvky, které by nebyly obsaženy v původní podobě díla. Nedochozí v nich proto k novým harmonizacím melodie či „vylepšení“ přidáním melodických ozdob. Malát se tak vždy striktně drží partitury a pokouší se zprostředkovat dílo pokud možno v co nejvěrnější podobě. Jedinou modifikací jsou tak propojující modulační spojky, ale jak jsem již zmínil, i v nich se snaží respektovat harmonický průběh částí, které vynechal. Tato snaha o maximální možné přiblížení se partituře je poté zřejmá především v oblasti Malátových klavírních výtahů, v nichž je detailně zachycen pohyb jednotlivých nástrojů a nedochází k zásadním redukčním.

7 Závěr

Ve své práci jsem se snažil poukázat na význam fenoménu prostředkování hudebního díla formou úprav v procesu jeho přijetí veřejností. Záměrem rovněž bylo ozřejmit hlavní důvody poptávky po úpravách, přiblížit jejich hlavní funkce, a to na příkladu úprav oper Bedřicha Smetany z pera Jana Maláta. Jak jsem poukázal, rozličné formy druhotné existence díla nepřispívaly pouze k jeho popularizaci, ale díky zpřístupňování české hudby širším vrstvám společnosti se významnou měrou podílely i na národně uvědomovacím procesu. V období, kdy se Smetanovy opery staly naplněním představ většiny kritiků i obecnstva o české národní opeře, vycházely Malátovy úpravy vstříc společenské poptávce a významným způsobem tak přispěly k zpřístupnění oper Bedřicha Smetany. Jeho díla se tímto způsobem mohla dostat i k těm, kteří je neměli příležitost vidět v divadle.

Díky rozmanité škále podob Malátových úprav však tento zprostředkovaný kontakt nebyl omezen pouze na oblast profesionálních hudebníků. Množství snadných úprav i jejich zařazení do škol nástrojové hry naopak svědčí o úsilí o popularizaci Smetanovy tvorby i mezi zainteresované laiky. Úpravy se tak jako nedílná součást programů smíšených koncertů i domácích hudebních produkcí staly jedním z prostředků naplňování kulturně-uměleckých aspirací měšťanských vrstev.

Malátovy úpravy lze navíc bezesporu vnímat i jako cenný pramen pro poznání dobového vkusu, protože zpřístupňovány byly především dobově nejpopulárnější části oper. I tato skutečnost tak mohla být důvodem pro dobové rozšíření Malátových úprav. Zařazení převážně melodicky výrazných a snadno zapamatovatelných částí z oper Bedřicha Smetany navíc vypovídá mnohé o tom, co Malát vnímal v původní hudební struktuře jakožto podstatné pro širší vrstvy. Úpravy by tedy měly být brány jakožto nedílná součást dějin receptce Smetanových oper.

8 Seznam použité literatury

BOYD, Malcolm. Arrangement, v: SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. II, 2. vyd. London 2001, s. 65 - 71.

BURGHAEUSER, Jarmil. Tyranie snobismu, v: *Harmonie*, 1996, č. 7, s. 19 – 22.

BUSONI, Ferruccio. Value of the Transcription, v: *The Essence of Music and Other Papers*, New York 1965, s. 85 - 88.

CURTIS, Benjamin. *Music Makes the Nation: Nationalist Composers nad Nation Building in Nineteenth-Century Europe*, New York 2008.

GERLING, Cristina Caparelli. Franz Schubert and Franz Liszt: A Posthumous Partnership, v: WITTEN, David (ed.), *Nineteenth-Century Piano Music: Essays in Performance and Analysis*, New York 1997, s. 205 - 232.

HOSTINSKÝ, Otakar. *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, Praha 1901.

HOSTINSKÝ, Otakar. *Česká hudba 1864 – 1904*, Praha 1909.

HOSTINSKÝ, Otakar. *Z hudebních bojů let sedmdesátých a osmdesátých. Výbor z operních a koncertních kritik*, Praha 1986.

KADLEC, Petr. *Pražská recepce Smetanových oper 1884 – 1900*, diplomová práce FF UK, Praha 2006.

KELLER, Hans. Arrangement for or against?, v: *The Musical Times*, vol. 110, no. 1511, London 1969, s. 22 – 25.

LOESSER, Arthur. *Men, Women and Pianos: A Social History*, New York 1954.

LUDVOVÁ, Jitka (ed.), *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, Praha 2006.

OBEŠLOVÁ, Miluše. *Jan Malát*, Dostupný z WWW:
<<http://konference.osu.cz/khv/2009/file.php?fid=12>>.

OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan. *Bedřich Smetana a jeho doba*, Praha 1997.

POSPÍŠIL, Milan. Prodaná nevěsta v kuchyni a na ulici, v: *Dějiny a současnost* 24, Praha 2002, č. 6, s. 22 – 26.

PULKERT, Oldřich. *Malát Jan Křtitel*, Dostupný z WWW:
< <http://opres.blog.cz/0804/malat-jan-krtitel>>.

SMOLKA, Jaroslav a kolektiv. *Dějiny hudby*, Praha 2001.

STUDENÍKOVÁ, Zuzana. *Fibich-Malátova klavírní škola*, diplomová práce FF UK, Praha 1954.

TURKOVÁ, Kristýna. Několik poznatků o zmizelém archivu nakladatelství Fr. A. Urbánek a synové, v: *Hudební věda*, roč. 47, č. 4, Praha 2010.

VIČAR, Jan – DYKAST, Roman. *Hudební estetika*, Praha 1998.

VYCPÁLEK, Vratislav. Jan Malát, v: *Česká hudba XXI*, Kutná Hora 1915, č. 8-9, s. 27 – 29.

VYCPÁLEK, Vratislav. *Jan Malát. Život a dílo*, Praha 1944.

VYCPÁLEK, Vratislav. *Mládí Jana Maláta. Malátova rodina a jeho dětství*, Praha 1940.

VYCPÁLEK, Vratislav. *Nejkrásnější vánoce skladatele Maláta*, Praha 1940.

9 Seznam obrázků

Obrázek č. 1. Zdeněk Fibich a Jan Malát. <i>Velká Theoreticko-praktická škola pro piano</i> , 1883, 1. sešit dílu I, cvičení 26, s. 60.	46
Obrázek č. 2. Zdeněk Fibich a Jan Malát. <i>Velká Theoreticko-praktická škola pro piano</i> , 1883, 6. sešit dílu II, cvičení 10, s. 23.	47
Obrázek č. 3. Jan Malát. <i>Album mladých houslistův. Upomínky na českou operu I</i> , [1887], s. 12.	47
Obrázek č. 4. Jan Malát. <i>Mladý houslista IV</i> , [1895 - 1897], s. 51.	48
Obrázek č. 5. Jan Malát. <i>Prodaná nevěsta. Bedřich Smetana ve svých nejznámějších operách</i> , [1911], s. 3.	48
Obrázek č. 6. Jan Malát. <i>Prodaná nevěsta. Bedřich Smetana ve svých nejznámějších operách</i> , [1911], s. 2.	49
Obrázek č. 7. Bedřich Smetana. <i>Prodaná Nevěsta</i> , klavírní výtah, 1958, s. 28.	49
Obrázek č. 8. Jan Malát. <i>Dalibor. Bedřich Smetana ve svých nejznámějších operách</i> , [1911], s. 54.	50
Obrázek č. 9. Bedřich Smetana. <i>Dalibor</i> , partitura, 1945, s. 88.	50
Obrázek č. 10. Jan Malát. <i>Čertova stěna. Ouvertura pro klavír na 4 ruce</i> , 1892, s. 3.	51

Obrázek č. 11. Jan Malát. <i>Čertova stěna. Ouvertura pro klavír na 4 ruce</i> , 1892, s. 2.	51
Obrázek č. 12. Jan Malát. <i>Čertova stěna</i> , klavírní výtah, 1903, s. 35.	52
Obrázek č. 13. Jan Malát. <i>Čertova stěna</i> , klavírní výtah, 1903, s. 31.	52
Obrázek č. 14. Jan Malát. <i>Hubička. Směs pro piano na 4 ruce</i> , [1887], s. 15	53
Obrázek č. 15. Jan Malát. <i>Hubička. Směs pro piano na 4 ruce</i> , [1887], s. 14	53

Příloha 1

Soupis Malátových úprav oper Bedřicha Smetany

U hudebnin, které nejsou opatřeny datem vydání, uvádím rok v hranaté závorce dle soupisu Vratislava Vycpálka¹⁵⁶.

Klavír:

Směs z *Libuše*, [1885].

Směs z *Tajemství*, [1886].

Směs z *Hubičky*, 1887.

Snadná úprava sexteta z *Prodané nevěsty*, v: *Mladý český pianista*, č. 52, 1887.

Směs z *Dalibora*, 1888.

Dalibor, 1890, klavírní výtah.

Směs z *Prodané nevěsty*, 1892.

Kytice melodií z oper Smetanových, [1892].

Hubička, [1893], klavírní výtah.

Čertova stěna – Viola, 1903, klavírní výtah.

Bedřich Smetana ve svých nejznámějších operách, [1911].

Směs z *Dalibora*, [?].

Klavír čtyřruční:

Směs z *Libuše*, [1885].

Směs z *Tajemství*, [1885].

Dvě směsi z *Hubičky*, [1885].

Čertova stěna. Ouvertura, 1892.

¹⁵⁶ VYCPÁLEK, Vratislav. *Jan Malát. Život a dílo*, Praha 1944, s. 132 – 196.

Drobné čtyřruční úpravy rovněž v:

Theoreticko-praktická škola na piano, 1880 – 1885.

Velká theoreticko-praktická škola pro piano, 1883 – 1889.

Brelloques, [1892].

Piano a harmonium:

Dvě směsi z *Tajemství*, 1887.

Dvě směsi z *Dalibora*, 1888.

Dvě směsi z *Libuše*, [1890].

Snadné úpravy pro housle a klavír:

Upomínky na českou operu. Album mladých houslistův, [1887], obsahuje úpravy z *Libuše*, *Prodané nevěsty*, *Dalibora* a *Hubičky*.

Housle:

Operní repertoár mladých houslistův, [1890-1891], obsahuje úpravy z *Hubičky*, *Tajemství* a *Dalibora*.

Nová praktická škola hry na housle, 1893 – 1896, obsahuje úpravu z *Hubičky*.

Mladý houslista, [1895 - 1897], obsahuje úpravy z *Prodané nevěsty*, *Libuše* a *Dalibora*.

Nedohledané úpravy, které uvádí Vycpálek¹⁵⁷:

Směs z *Tajemství* pro orchestr, [1886].

¹⁵⁷ viz poznámka č. 156.

Příloha 2

Citované texty

„The idea become a sonata or concert; this is already an arrangement of the original. From the first transcription to the second is a comparatively short and unimportant step. Yet, in general, people make a fuss only about the second.“

viz poznámka č. 44 BUSONI, Ferruccio. Value of the Transcription, v: *The Essence of Music and Other Papers*, New York 1965, s. 88.

„A piece of music is nationalist, above all, because its composer wants it to be nationalist. [...] However, simply listening to the music itself, devoid of any external knowledge about that music's creation, does not permit one to identify the music as „national.“ [...] What reception of music as national really means is that a piece is configured as national in the public perception. The popular acceptance of a piece as national rarely happened spontaneously, to some kind of automatic mass acclaim. In actuality, there is almost always some behind-the-scenes process by which writers or composers argue for a piece's nationality. [...] In the musical realm, the goal was to establish and elaborate the national musical characteristics and then to celebrate and propagate them in works of art. In order for music to be eventually „received“ as national, though, there first must be a public that is nationalized. The public has to, on some level, be aware of and accept the theses on the constitutive characteristics of their national communality. And before there can be a national public that receives works as national, there must first be a project to construct that national public.“

viz poznámka č. 78. CURTIS, Benjamin. *Music Makes the Nation: Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe*, New York 2008. s. 31 – 33.

„It was an object of particular pride to a middle-class household that its women did not engage in „gainful“ pursuits; this seems to have been a means by which the burgers could distance themselves from peasants and menials“

viz poznámka č. 87. LOESSER, Arthur. *Men, Women and Pianos: A Social History*, New York 1954, s. 53.

„When a woman plays the flute, she must pure her lips; [...] What encouragement might that not give the lewd-minded among the beholders [...] When she plays the violin, she must twist her upper torso and strain her neck in an unnatural way; and if she practices much, she may develop an unsightly scar under her jaw. [...] All these negative suggestions were avoided in the case of a keyboard instrument. A girl could finger a harpsichord, a clavichord or a pianoforte with her feer demurely together, her face arranged into a polite smile or a pleasantly earnest concentration. [...] There she could sit, gentle and genteel, and be an outward symbol of her family's ability to pay for her education“.

viz poznámka č. 86. LOESSER, Arthur. *Men, Women and Pianos: A Social History*, New York 1954, s. 65.